

Art

unlimited



İKİ AYDA BİR YAYIMLANIR, PARA İLE SATILMAZ, TEMMUZ-AĞUSTOS 2018, SAYI: 46, YIL: 9, STEPHEN CHAMBERS, FOTOĞRAF: ELİF KAHVECİ

ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ

Orhan Esen AKM'nin
dünü ve bugünü
hakkında kapsamlı bir
dosya hazırladı

STEPHEN CHAMBERS R.A.

Özge Yılmaz, İstanbul'da
yakaladığımız Londra
Kraliyet Sanat Akademisi
üyesi baskı ve yağlı boya
ustasıyla üretimini konuştu

AK-SAYANLAR

Çınar Eslek'in hazırladığı
farklı disiplinleri
birleştiren dosyada
bu sayı Cem Akaş ve
Orhan Cem Çetin var

İSTANBUL DİSTOPYASI

Hasan Cömert
dosyasının üçüncü
bölümünde Taksim ve
Tarlabaşı semtlerinin
dönüşümüne odaklanıyor

ENGINEERED FOR MEN WHO CONQUER THE ELEMENTS.



———— **Portugieser Yacht Club Chronograph. Ref. 3905:** Virtually no other form of sport bonds us so closely with nature and technology as sailing. Gliding over the waves on a sailboat, you experience the elements full on. You need to read the wind correctly to make the right manoeuvres. For Portuguese seafarers like Ferdinand Magellan and Vasco da Gama, sailing ships were the key to the discovery of hitherto unknown sea routes and whole new worlds. For the explorers and discoverers of our era, sailing is simply the most stylish way to travel on water. The fact that individualists like these are equally uncompromising when it comes to their

choice of wristwatch goes without saying. The Portugieser Yacht Club Chronograph in 18-carat red gold has a stunning, iconic design that combines elegance with sportiness. And because this watch captures the ethos of the Portuguese mariners of old, it succeeds in creating something extraordinary: namely, a connection between the explorers and discoverers of today with kindred spirits of a bygone age.



İstanbul: Arte Gioia, İstinye Park Tel: (212) 345 6506 - Greenwich, Zorlu Center Tel: (212) 353 6347 - Unifree Duty Free, Ataturk International Airport Tel: (212) 465 4327
Ankara: Greenwich, Armada Tel: (312) 219 1289 - Panora Tel: (312) 219 9315 | **Bursa:** Permün Saat, Korupark AVM Tel: (224) 241 3131
İzmir: Günkut Saat, Alsancak Tel: (232) 463 6111 | **Muğla:** Quadran, D-Maris Bay Marmaris Tel: (252) 436 9191 - Arte, Yalıkavak Marina Bodrum Tel: (252) 385 4429

IWC.COM

IWC
SCHAFFHAUSEN



ART UNLIMITED TEMMUZ 2011 SAYISININ KAPAK GÖRSELİ

Art Unlimited'in eski sayıları, geleceğe dair yeni kararlar alırken destek vermeyi hiç bırakmıyor. Bugün kapakta Kraliyet Sanat Akademisi üyelerinden Stephen Chambers'ı kendi çektiğimiz bir karede sunmanın gururunu duyarak, yedi sene önce yine bir Temmuz sayısı için kapağa taşıdığımız Avusturalyalı sanatçı Patricia Piccinini'nin *Balasana* isimli heykelinden hareketle önümüzde uzanmış duran yaz için bir niyet yazmak ihtiyacını hissettim.

Piccinini'nin heykelinde görülen kız çocuğu ve üzerinde ters şekilde yatan tavşan, kasları daha iyi esnetmek için iki kişinin beraber yapabildiği Balasana duruşundalar. Bu yaz bu duruşu hayatınıza sokun. Sevdiklerinizle birbirinize yaklaşın. Sonra da herkese yaklaşın; sevmediklerinize de, istemediklerinize de... Bütün insanlar size ayna olsun.

Çünkü umut "insan" olmak.

Merve Akar Akgün

Motor: V6 60° 2987 cc - Maksimum Güç: 275 HP@4000 d/d - Maksimum Tork: 600 Nm@2000-2600 d/d - Maksimum Hız: 230 km/h-0-100 km/s Hızlanma: 6,9 sn. Yakıt Tüketimi (Karma): 7,2 l/100 km - CO₂ Emisyonları (Karma): 189 g/km - İlanda gösterilen araçlar belirtilen özelliklerden farklılık gösterebilir.



Suv'ların Maserati'si

Maserati Levante Dizel. Başlangıç Fiyatı 205.680 Euro

Fer Mas OTO Tic. A.Ş.
Kuruçesme Cad. No: 29 Kuruçesme/Istanbul
Tel: 0212 263 30 01

Birmot Antalya
Altınova Sinan Mah. Serik Cad. No:301 07170
Kepez/Antalya Tel: (0242) 225 18 18

www.maserati.com.tr



Birmot Ankara
Söğütözü Mah. Söğütözü Cad. No: 2 Koç Kuleleri, C Blok,
No: 8-9 Çankaya/Ankara Tel: (0312) 220 55 02

Mengerler Bursa
Ovaakça Santral Mah. İstanbul Cad. No: 644
Osmangazi-Bursa Tel: (0224) 261 11 14



MASERATI

Levante

İÇİNDEKİLER

- | | | | |
|---------|---|----------|---|
| 12
— | Haberler | 56
— | Haydarpaşa İngiliz Mezarlığı
<i>Sami Kısaoğlu</i> |
| 20
— | Universal Everything
<i>Liana Kuyumcuyan</i> | 62
— | Mardin Bienali
<i>Evrin Altuğ</i> |
| 22
— | Devamlılık hatası
<i>Evrin Altuğ</i> | 74
— | Ak-sayanlar
<i>Çınar Eslek</i> |
| 28
— | Ömer Pekin
<i>Liana Kuyumcuyan</i> | 79
— | Huo soruyor:
<i>Irmak Canevi</i>
<i>Neslihan Başer</i>
<i>Merve Denizci</i>
<i>Berkay Tuncay</i>
<i>SENA</i> |
| 31
— | İntihâl mi? Hâl mi?
<i>Merve Akar Akgün</i> | 90
— | Bir distopya olarak
İstanbul
<i>Hasan Cömert</i> |
| 34
— | Perdeli natürmort
<i>Ahmet Ergenç</i> | 104
— | Stephen Chambers
<i>Özge Yılmaz</i> |
| 38
— | Rastlantı ve zorunluluk
<i>Ulya Soley</i> | | |
| 46
— | Sanata destek verir
-miş gibi yapmak
<i>Gökcan Demirkazık</i> | | |

**BORUSAN
CON-TEM-
PO-RAR-Y**

borusancontemporary.com



**03.03.2018
19.08.2018**

Yalnızca hafta sonları
saat 10.00-19.00 arası
ziyarete açıktır

Open only on weekends
10 am-7 pm

**BORUSAN
CON-TEM-
PO-RAR-Y** MÜZE CAFE

Müze Cafe'nin Boğaz'a
karşı nefis manzarasında
bir kahve içmeyi unutmayın.

Müze Cafe awaits you with
a wonderful view of the
Bosphorus and its delicacies.

Ayrıntılı bilgi ve sergi turu
saatleri için internet sitemizi
ziyaret edebilirsiniz.

Please check our website
for detailed information
and exhibition tour schedule.

Rumelihisarı Mahallesi
Baltalimanı Hisar Caddesi
No: 5, Perili Köşk
Sarıyer, İstanbul

Tickets **biletix**
ticketmaster Türkiye

**BORUSAN
KOCABİYİK
VAKFI**

GEÇİCİ SERGİ/TEMPORARY EXHIBITION

Mika Tajima: Esir

Borusan Contemporary ve New Museum, New York, işbirliğiyle gerçekleştiriliyor.

Mika Tajima: Æther

in collaboration with the New Museum, New York.

KÜRATÖR/CURATOR
MARGOT NORTON

03.03-19.08.2018

KOLEKSİYON SERGİSİ/COLLECTION EXHIBITION

Alacakaranlık

Twilight

KÜRATÖR/CURATOR
NECMİ SÖNMEZ

03.03-19.08.2018

DEĞERLİ KATKILARI İÇİN
TEŞEKKÜR EDERİZ.
WITH SPECIAL THANKS TO

**BORUSAN
HOLDİNG**

**BORUSAN
LOJİSTİK**

BORUSAN

**BORUSAN
İSTİKBAL TİCARET**

**BORUSAN
MANNESMANN**

**BORUSAN
SİGORTA**

BORÇELİK

KERİM ÇELİK

**BORUSAN
YATIRIM**

François Morellet, Néons 3D : 60°-90°-35° , 2014

Mika Tajima, İnsan Sentezi (Tokyo), Human Synth (Tokyo), 2017.
Sanatçının, Van Doren Waxter'in (New York) ve Taro Nasu'nun (Tokyo) izniyle.
Courtesy the artist, Van Doren Waxter, New York, and Taro Nasu, Tokyo.

unlimited

Genel yayın yönetmeni

Merve Akar Akgün
merve@unlimitedrag.com

Reklam ve proje direktörü

Hülya Kızıllırmak
hulyakizilirmak@unlimitedrag.com

Dijital yayın editörü

Özge Yılmaz

Fotoğraf editörü

Elif Kahveci

Sahne sanatları editörü

Ayşe Draz

Architecture Unlimited

Sena Altundağ

Design Unlimited

Ömer Kanıpak

Asistan editör

Liana Kuyumcuyan

Katkıda bulunanlar

Evrin Altuğ, Hasan Cömert, Serdar Darendeliler, Gökcan Demirkazık,
Ahmet Ergenç, Orhan Esen, Çınar Eslek, Sami Kısaoğlu, Pınar Öğrenci, Ümit
Özdoğan, Ulya Soley

Tasarım

Vahit Tuna

İletişim Adres

Meşrutiyet Cad. 67/1 34420 Tepebaşı, Beyoğlu, İstanbul
info@unlimitedrag.com
@unlimited_rag

Baskı

UNIPRINT Basım Sanayi ve Tic. A.Ş.
Ömerli Mah. Hadımköy-İstanbul Cad. No: 159 Hadımköy, Arnavutköy, İstanbul, Türkiye
0212 798 28 40
www.apa.com.tr

Yıl: 9 Sayı: 46

İki ayda bir, yılda beş kez yayımlanır. Para ile satılmaz. Bütün yazıların sorumluluğu yazarlarına aittir. Yazı ve fotoğrafların tüm hakları Unlimited'a aittir. İzinsiz alıntı yapılamaz.

Yayın sahibi

Galerist Sanat Galerisi A.Ş.
Meşrutiyet Cad. 67/1 34420 Tepebaşı, Beyoğlu, İstanbul

Kushi Floor /Alberto Saggia & Valerio Sommella



IKSV
VENEDİK BİENALİ
ULUSLARARASI MİMARLIK SERGİSİ
2018 TÜRKİYE PAVYONU
AYDINLATMA DESTEKÇİSİ
TEPTA AYDINLATMA

TEPTA
AYDINLATMA

Nispetiye Mah. Aytar Cad. No: 24 Kat: 1-2-3 1.Levent - İstanbul / 0212 279 29 03

www.tepta.com

Burcu Aksoy / Ali Alışır / İlgen Arzık / Server Demirtaş / Sinan Demirtaş /
Evren Erol / Murat Germen / Tülay İçöz / Çağatay Odabaş / Meliha Sözeri /
Gamze Taşdan / Semih Zeki

Abone olun,
sanata destek olun.

unlimiteddrag.com/subscription

unlimited

Art **unlimited**

1 yıllık abonelik (5 sayı)

Yurtiçi 200 TL
Yurtdışı 300 TL

*Architecture
Design* **Art unlimited**

1 yıllık abonelik (9 sayı)

Yurtiçi 400 TL
Yurtdışı 600 TL



Ödemelerinizi nakit ya da hesaba havale şeklinde yapabilirsiniz.
Hesap No: Garanti Bankası Galatasaray Şubesi TR42-0006-2000-0680-0006-2970-59 Galerist Sanat Galerisi A.Ş.
Havale yaparken UNLIMITED ABONELİK olarak belirtmenizi rica ederiz.
*Kimliklerini ulaştırdıkları takdirde öğrenciler ve öğretim üyelerine %20 indirim uygulanır.
İletişim için: info@unlimiteddrag.com
Adres: Meşrutiyet Cad. No: 67 Kat:1 Beyoğlu İstanbul, TR

BOZLU ART PROJECT
www.bozluartproject.com

Teşvikiye Caddesi No:45/1 34365
Nişantaşı / İstanbul / T: [0212] 232 7 232



Sibel Horada ve Buket Savcı: *İki pozisyon*

Kunstverein Ludwigsburg, Sibel Horada ve Buket Savcı'nın işlerine ev sahipliği yapıyor. İki sanatçı, Kunstverein Ludwigsburg'ta ilk kez buluşuyor. *İki Pozisyon* isimli sergi, sanatçıların sadece farklı yaşam çizgilerini değil; aynı zamanda farklı sanatsal tavırlarını da ifade ediyor. Buket Savcı çalışmalarında saf sevinç ve mutluluk anlarını yakalamaya çalışarak kendisini seyircinin yerine koyarak bu haz anlarını; Sibel Horada ise yıkımın fiziksel ve metaforik alanları ile, baskı ve sessizliğin tezahürlerini inceliyor. Sergi 5 Temmuz 2018 tarihine kadar devam edecek.



Esra Ersen *Villa Massimo*'ya davet edildi

Berlin'de yaşayan sanatçı Esra Ersen Villa Massimo'nun *residency* programına davet edildi. Salt Ulus (Ankara) Salt Beyoğlu (İstanbul), Arter sergileri ve İstanbul, Sao Paulo, Liverpooli Gwanju bienalleri gibi pek çok bienalde işlerini gördüğümüz Ersen on ay boyunca kısaca Villa Massimo olarak geçen *Deutsche Akademie Rom Villa Massimo*'da olacak. 1910 yılında Roma'da kurulmuş olan Alman kültür enstitüsü Villa Massimo programını kariyerinin ortasına gelen sanatçı, mimar, kompozitör ve yazarlara açıyor. www.esraersen.de

Galeri Siyah Beyaz sezonu *Benden Güçlü* isimli karma sergiyle kapatıyor

Sergi farklı sanat disiplinlerinden gelen Ozan Bilginer, Aslı Işıksal, Seval Şener, Havva Altun ve Funda Susamoğlu'nun işlerini bir araya getiriyor. Yaklaşık iki yıldır birlikte zaman geçirerek diyaloga giren ve görüş paylaşımında buluşan sanatçılar sürecin sonucunda *Benden Güçlü* isimli sergiyi meydana getirdiler. Sergide “benden güçlü” bir durum olarak karşımıza çıkıyor. Hazırlıksız yakalandığımız, zihnimizin durakladığı, kendimizden ibaret olmayan bir dünyayla çarpıştığımız bütün anların toplamı gibi... Havva Altun'un bir geceyi tekrar tekrar resmettiği çoklu düzenlemesi, felaket veya mucize beklentimizi imgeliyor. Ozan Bilginer'in etkileşime açık çalışmaları, hareket alanına girdiğinizde size sessizce tepki veren, hayat belirtisi gösteren imajlardan oluşuyor. Funda Susamoğlu bir kürk üzerinden, “Ölü mü canlı mı?” sorusun bir sahne olarak, kil heykeller, yapay deri nesneler ve fotoğraf düzenlemesiyle kurguluyor. Aslı Işıksal, resim ve heykel birlikteliğinden oluşan düzenlemesinde, hareketin en uç noktası ile durağanlığı birleştirerek, boşlukta kalma halini irdeliyor. Seval Şener'in ise *Sabaha kadar* isimli düzenlemesinde yarı karanlıkta hassas bir dengede salınan terazi, zihnimizi tekinsiz bir aralıkta asılı tutuyor. Sergi 9 Temmuz'a dek devam ediyor.

NO STORY

17.07-
31.08.2018

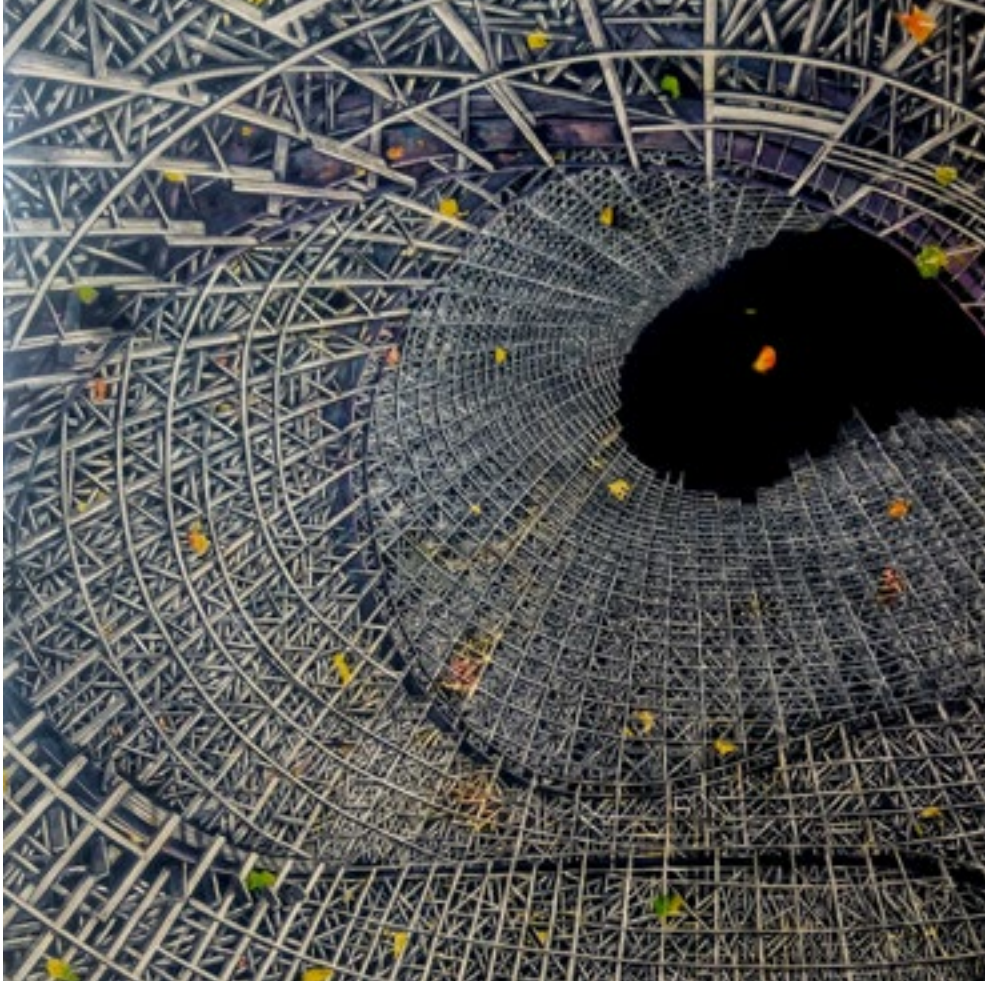
AHMET ÇERKEZ
ALİ ELMACI
BURCU ERDEN
OLCAY KUŞ
ERMAN ÖZBAŞARAN
EVREN SUNGUR
MİTHAT ŞEN
OZAN TÜRKKAN
OLGU ÜLKENCİLER

ART
ON

Art On İstanbul
Meşrutiyet Caddesi, Oteller Sokak, Hanif Binası, No: 1A
Tepebaşı, Beyoğlu 34430 İstanbul
T +90 212 259 15 43
www.artonistanbul.com

Salı-Cumartesi 10.00 - 19.00
Tuesday-Saturday 10 am - 7 pm





Mixer sessions III farklı branşlardan **26 adayı** bir araya getirdi

Kurulduğu günden beri genç sanatçılara çalışmalarını gösterebilecekleri bir alan açmayı ve sanatı herkese ulaştırmayı hedef olarak seçen Mixer, sanat eğitimi veren fakültelerin son sınıf, yüksek lisans ve doktora öğrencilerine açık çağrı ile düzenlediği *Mixer Sessions* sergi serisi bu yıl 4 Ağustos'a dek Mixer'de görülebilecek. Yapılan başvurular arasından yapılan seçkide, eserlerin genel konularını mekan, parça/bütün, birey, kimlik, yalnızlık, bellek gibi kavramlar oluşturuyor. Ülke genelinden ve farklı branşlarda eğitim almış adaylar arasından 26 kişi seçildi.



Doğanın ölümü mercek altına alınırsa...

Pg Art Gallery 20 Haziran'a dek Tel-Aviv'de yaşayan sanatçı Elsa Ers'in *Yokluğunda* adlı ikinci kişisel sergisine ev sahipliği yapıyor. Kültürel kimlik, aidiyet, yer değiştirme gibi konuları esas alan karışık teknikte ürettiği resimleri ve kolajlarıyla tanınan Ers, bu sergisinde ölü doğayı ya da doğanın ölümünü mercek altına aldığı akrilik tualleriyle izleyici karşısına çıkıyor. *Yokluğunda*, yalnızca güzel görünmesi ve hoş gitmesi için tasarlanmış ama yaşamdan tamamen yoksun, doğanın olmadığı bir yabanıl hayvanlar sergisi olarak görülebilir.

İstanbul ve Vancouver'dan yerel sanat ortak bir projede birleşiyor: UYUŞMA TEMELİ

Common Ground | Uyuşma Temeli, iki bağımsız sanat inisiyatifi, İstanbul'dan halka sanat projesi ile Vancouver'dan ARTS ASSEMBLY tarafından geliştirilmiş m-est.org işbirliği ile yapılan çok yıllık bir kültürel ve küratöryal değişim projesi. İki yıla yayılan projenin ilk aşamasında ARTS ASSEMBLY İstanbul'da, ikinci aşamasında ise halka sanat projesi Vancouver'da yaşayan yerel sanatçılarla işbirliği yaparak yaklaşık iki hafta süren programlar hazırlamaktalar. Projenin ilk ayağı Ağustos 2018'de İstanbul'da, ikinci ayağı Haziran 2019'da Vancouver'da gerçekleşmektedir. Proje İstanbul ve Vancouver'ın coğrafi sınırlarını aşan bir yaygınlıkta dillendirilen ortak sosyal ilgilere odaklanır. Proje, fiziksel alanda varoluş ve prekarite ile kendini ifade etmenin sınırlanışı ve bireysel kimlik olarak iki ayrı bölümden oluşur. Caferaga'da yer alan halka sanat projesi 18 Ağustos'a dek devam edecek olan TUTMA | HOLD Merve Ünsal ve Lara Ögel'le iki haftaya yayılan bir dizi programın proje başlığı. Sanatçılar meskun mekan ve yer tutmanın toplum ve kültürel üretimle ilişkisi kavramlarını ele aldıkları bir iş üretmektedirler. Sergi ve bağlantılı okuma grupları halka sanat projesi ev sahipliğinde gerçekleştirilecektir.



VERSUS ART PROJECT

SERCAN APAYDIN

CAN AYTEKİN

CODE ART FAIR

August 30 – September 2, 2018

Bella Center / Copenhagen

GÖKHAN BALKAN

ÖMER PEKİN

Versus Art Project , Danimarka'nın Kopenhag kentinde 30 Ağustos ile 2 Eylül tarihlerinde 3. kez düzenlenecek olan uluslararası çağdaş sanat fuarı Code Art Fair'e dört yerli sanatçının temsili ile katılacağını duyurmaktan gurur duyar.

Ayna ayna söyle bana

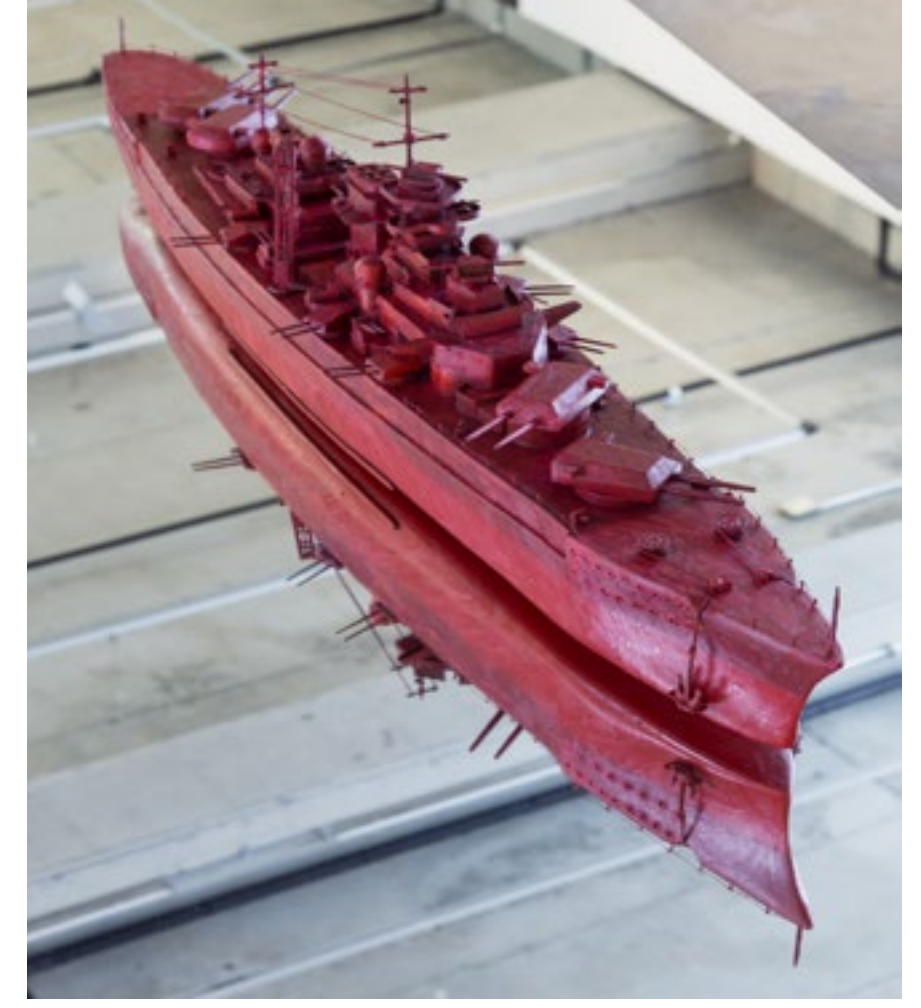


JEPPE HEIN, ROTATING MIRROR OBJECT II, 2013

İnsanın kendi yansımasına olan tutkusu çok eski zamanlara, antik Yunan mitlerine kadar gider. Hem tarihsel, hem de politik olarak yansıma dayanan Batı sanatı bu tutkuyu pek çok defa ispatlamıştır. Yansıma, var olan mimetik işlevle özdeşleşmeye teşvik ederken başka alanların kırılğan nitelikleri, sanatçıların perspektif üzerinde oynayabilmelerine olanak vermiştir. Böylece sanatın süregelen olgu sunumuna karşı çıkan süreç umulmadık biçimde kısıtlanmıştır. Aynanın kullanımına ve önemine dair düşünce, öncelikle görünürlük, bakış açısı ve cinsiyet yani aynadaki paradoksları en canlı şekilde gösteren anlar ve türler üzerinde belirlemek için sembol ve nesnelerden faydalanmaktadır.

Çağdaş sanat yapıtlarında da kullanılan ayna bu defa bir iletişim aracını temsilen bir üretim materyali olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayna ve yansıma betimlemelerinin resmedilmesinden sonra aynanın malzeme olarak sanata girmesi modernleşmeyle başlayan zamanlarda resmin temsil alanı ve içinde yer alan imaj arasında yaratılan mesafede izleyicinin konumlanması bu mesafenin içerik ve anlamı üzerinde bir sorgulamayı olağan kılmaktadır. Bu aynanın nereye tutulduğu kadar türü de dönemden döneme değişir. Çünkü aslında ayna, sırtı sırtlanmış bir camdır ve çeşitleri vardır. Odağına, yüzeyine göre gösterdiği ile gördüğü arasına mesafe girer, görüntü bozulur. Ama sanat da aslında bir deformasyon değil midir?

Teknolojik gerçekliğin yumuşadığı, farkların bulanıklaştığı bir düzende düşününce diyebiliriz ki empresyonistlerin aynası ya buğuludur ya da buzlu. Şair Haşim, "hayatın renklerini ve şekillerini hayal havuzunun hafif esintili sularında seyretmeye tahammül edebilir." Ancak o zaman dünyanın bitkileri ve taşları ona renkli, munis birer hayal suretinde görünebilirler. Haşim'in havuzunun yanı başında Tanpınar'ın buğulu camı bulunur. Modernizme gelince... İki dünya savaşı sonrasında yaşanan bunalım ortamında var olma gayretinde olan her şey gibi sanatçının gerçeklik algısı da hasar almıştır, bütünlük duygusu kaybolmuş tur ve aynası boydan boya çatlamıştır.



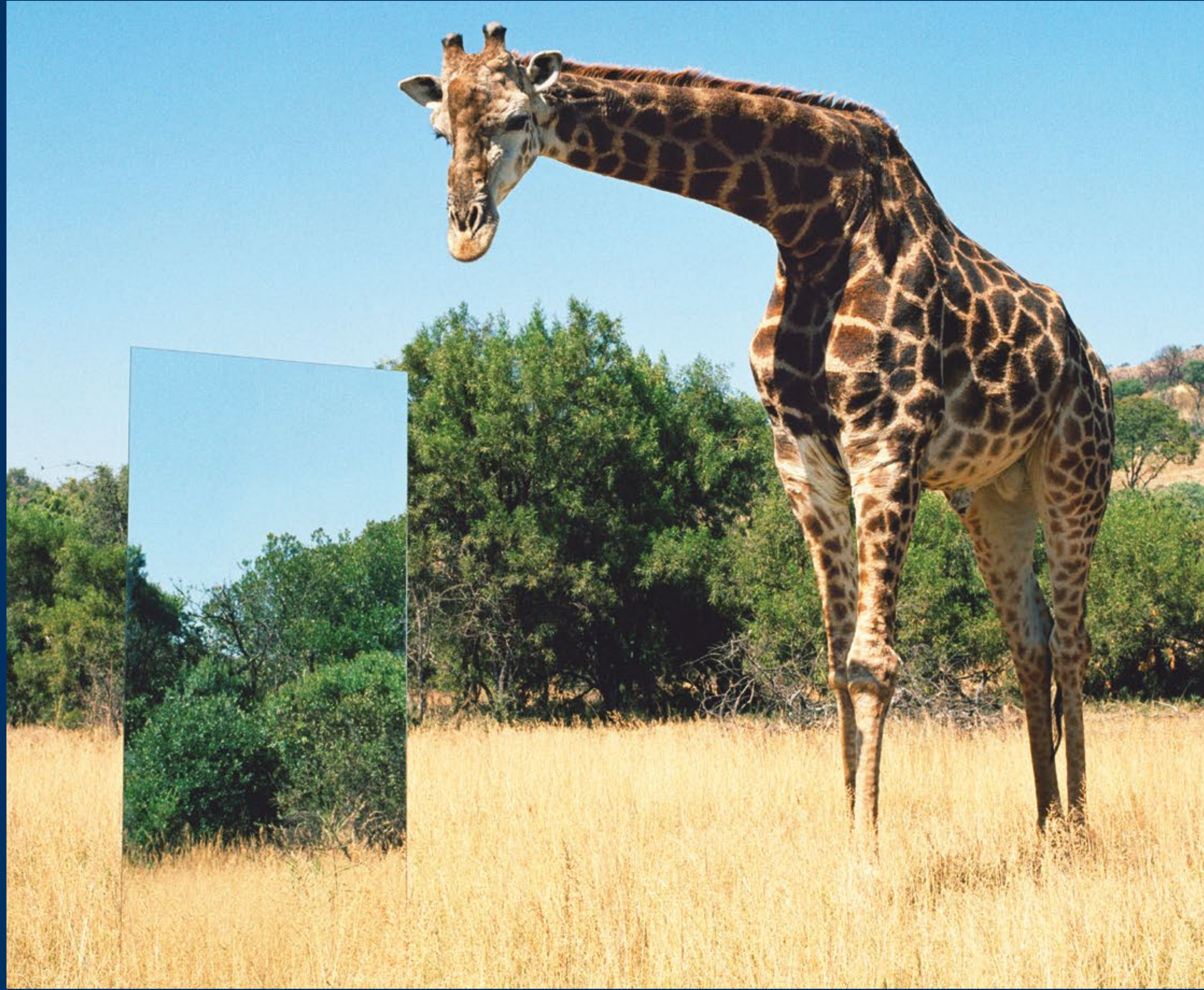
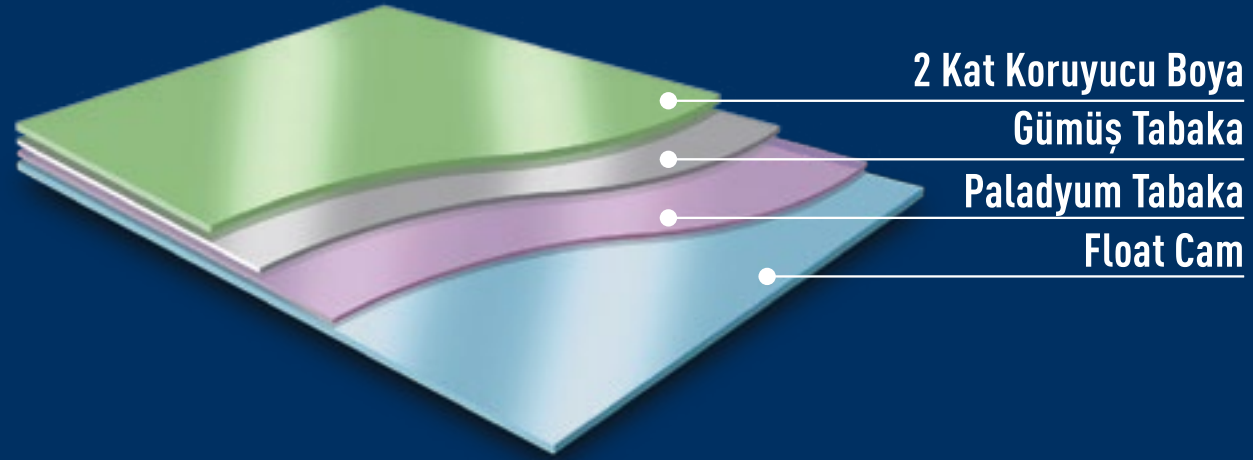
(SOLDAN SAĞA; YUKARIDAN AŞAĞI) İSMET DOĞAN, LACK SERİSİ, KIRIK AYNA, 2013 / SARKİS, RUJLU BISMARCK, 2017 / DOUG AITKEN, NOW, 1968

Kusursuz aynadaki görüntü tamamen gerçek değildir ama gerçeğin bir habercisidir. Aslında belki de değeri gölge oluşundan kaynaklanır. Ayna, güzellik duygusunun farklı şekillerde "yansımalarına" öncülük ederek, belki de ilk sanat eserinin ortaya çıkması sırasında sanatçılara rehberlik etmiştir. Sanatçının aynayı en başta nereye tuttuğu önemlidir. Yani yüze tutulan ayna aslında sırtımız dönük olduğu için göremediğimiz yerlerin görüntüsünü de mi yansıtmaktadır? Yani bize bilmediklerimizi mi göstermektedir? Yoksa aynanın içinde görüntü çoğalarak bize haber mi getirmektedir? Tarkovsky'nin 1972 yapımı filmi "Ayna"da izleyicinin sürekli hissettiği gibi: "Bu yüzleşmek için ne kadar beklememiz gerekiyor?"

Duyarlı bir gözden değerlendirecek olursak ayna ilk örneklerinden bu yana, insanın merak duygusunu doyuran bir objedir. Araştırmacılar için sırları üzerine kafa yorulan alanlardan biridir. Perspektif doğrultusunda kullanılması ise mimariden, sanatın başka yönlerine kadar geniş bir skalada insanın yolunu açmış ve gözünü doğru yerlere odaklandırmıştır. Bu araştırmacılar aynanın gelişimine büyük katkılar vermişlerdir. Aynanın insanoğlunun günlük yaşamına girmesi ve vazgeçilmez olmasından sonra, üretim teknikleri gelişmiş ve kullanım alanları sürekli farklılaşmıştır. Aynanın gelişim yolculuğu da Rönesans'ın ve sanayi devriminin devinimi içinde ilerlemiştir ve bugün mimariden sanata ve tasarıma sınırsız alanda karşımıza çıkmaktadır.

DOĞA DOSTU YANSIMALAR

Flotal E ekolojik ayna kurşunsuz yapısıyla zehirli bir madde içermiyor ve üretim aşamasında doğaya çok daha az atık bırakarak çevreyi de koruyor. Kusursuz görüntüsü ve doğa dostu yapısıyla Flotal E, saflığı ve güzelliği yansıtıyor.



Universal *everything*



MATT PYKE (UNIVERSAL EVERYTHING)
LECTUREINPROGRESS.COM

Eylül ayında Borusan Contemporary’de Universal Everything’in *Fluid Bodies* isimli sergisi gerçekleşecek. Serginin küratörlüğünü film ve medya küratörü Conrad Bodman ve Universal Everything’in kreatif direktörü Matt Pyke üstleniyor. Sergide Universal Everything’in insan formu odaklı işlerinin görülebileceği gibi, ilk defa görülebilecek bir kaç tane yeni işi de sergilenecek. *Fluid Bodies* sergisinde bizi neler beklediği üzerine ve Universal Everything’in işleri üzerine Matt Pyke ile konuştuk

Röportaj: Liana Kuyumcuyan

Eylül ayında Borusan Contemporary’de bizi nasıl bir sergi bekliyor?

Sergi, Universal Everything’in hem yeni hem de hali hazırda var olan işlerini içeriyor. Ancak bu sergide daha gelişmiş görsel efekt teknolojileri kullanarak yeni elde ettiğimiz hareketli görüntüler kullanılacak. İşler, daha geniş formatta projeksiyonlar, izleyiciyi içine alan mekanlar ve interaktif ekranlarda gösterilecek. Bu işler bizim asıl ilgilimiz olan soyut ve figüratif olan arasındaki gerilimi yansıtıyorlar. Bunu bir ruhun soyut formlarla ortaya çıkması, onlar sayesinde şekillenmesi ve hareket etmesi olarak da açıklayabiliriz.

Sergilenecek olan işler Borusan Contemporary binasının, yani Perili Köşk’ün mimari özelliklerini kullanacak mı?

Perili Köşk gerçekten çok güzel bir bina, zannederseniz İngiliz tuğlalarından inşa edilmiş, ancak biz sadece Borusan’ın iç mekanını kullanmaya odaklandık. Yani binanın mimarisıyla alakalı ayrı bir çalışmamız olmayacak.

Serginin bolca interaktif, yani etkileşimli öğeler barındıracağını öngörüyorsunuz.

Sergilenecek işler yalnızca videolardan mı oluşuyor yoksa karşımıza üç boyutlu işler veya farklı medyumlar çıkacak mı?

İşlerimizi ekranlarda gösterilecek şekilde kurguladık. Bu videoları geniş formatlarda sergilemeyi tercih ediyoruz, bu sayede figürlerimiz izleyicilerle aynı boyutta algılanabilecekler. Bazı işlerimizde çoklu ekranlar da kullanacağız, bu da izleyiciyi çevreleyen bir mekan yaratarak ona tek bir görüş açısından fazlasını sunmamızı sağlayacak. Gelecekte üç boyutlu heykel işleri üzerine video yansıtma yapma planlarımız da var.

Universal Everything’in işleri sanat ve tasarımı bir araya getiriyor. Bu iki disiplin arasındaki benzerlik veya farklılıkları nasıl görüyorsunuz?

Biz kendimizi yaratıcı işbirlikçiler olarak görüyoruz. Bir galeri mekanı da olsa, lüks bir marka da olsa, her bir iş kendi teknolojik ve insanlık hakkındaki optimistik vizyonunuzu yansıtmamız için bir bağlam sunuyor.

Biz sanat ve tasarım arasında bir fark görmüyoruz. Bu iki alan arasında bir çok kesişim noktası var. Örneğin önceki sanat gösterilerimizin bir çoğu markalar tarafından sermaye edildi, veya bir çok marka deneyimi üzerine yaptığımız iş müzelerde sergilendi.

Bizler iki disiplini de aynı dürüstlikle ele alıyoruz, ikisi için de aynı derecede araştırma yapıyoruz, aynı zahmetlerle prototipler hazırlıyoruz ve aynı arzuyla daha önce görülmemiş yapmaya çalışıyoruz.



(YUKARIDAN AŞAĞIYA) - SCREENS OF THE FUTURE, 2016-2017, ÇOK KANALLI VİDEO, 1920X1080 KREATİF DİREKTÖRLER: MATT PYKE, MIKE HUGHES, BAŞ YAPIMCI: GREG POVEY, ANİMASYON DİREKTÖRLERİ: CHRIS PERRY, MATT FRODSHAM, DXMIQ, RITA LOURO, NICOLA GASTALDI, WANG & SÖDERSTRÖM, BEN WHITE, JOE STREET, KOUHEI NAKAMA, BORUSAN ÇAĞDAŞ SANAT KOLEKSİYONU
- WALKING CITY, 2014, TEK KANALLI ANİMASYON VİDEOSU, STEREO SES KREATİF DİREKTÖR: MATT PYKE, ANİMATÖR: CHRIS PERRY, SOUND DESIGNER: SIMON PYKE (FREEFARM) AWARDS: PRIX ARS ELECTRONICA GOLDEN NICA (2015) UNIVERSAL EVERYTHING İZİNİYLE
- MACHINE LEARNING, 2018, TEK KANALLI VİDEO KREATİF DİREKTÖR: MATT PYKE, ANİMATÖR: JOE STREET, SES TASARIMCISI: SIMON PYKE (FREEFARM), BAŞ YAPIMCI: GREG POVEY, HAREKET YAKALAMA: AUDIO MOTION, DANCİ VE KOREOGRAF: DWAYNE-ANTONY SIMMS UNIVERSAL EVERYTHING İZİNİYLE



İmgenin *hayalet* avcıları

Yazı: Evrim Altuğ Fotoğraflar: Mustafa Hazneci





Aydan Murtezaoglu ve Bülent Şangar'ın imgedeki aslı ve suretin hayaletini kovaladıkları yaklaşık 30 yıllık üretim ve paylaşım hikâyeleri, iki yıl aradan sonra kılık değiştirerek *Devamlılık Hatası* ve sevabıyla geri dönen SALT Beyoğlu'nda. 18 Temmuz'a değin izlenen, ancak sanatçıları tanıyanlar adına bir çok tarihsel işi de gözlerin aradığı sergi, Türkiye'nin gelecekteki geçmişini, geçmişten bugüne ve geleceğe sarkan baş ve son yapıtlar refakatinde izlememize olanak sağlıyor

(SAYFA 22-23) BÜLENT ŞANGAR, İŞİMSİZ (KATLİAM), 1997, SALT BEYOĞLU'NUN İZİNİYLE
(YUKARI) BÜLENT ŞANGAR, KURBAN BAYRAMI, 1997-1999

İstiklâl Caddesi'nde Şubat 2016'dan bu yana kapalı kaldıktan sonra, yeniden iç inşa sürecine sokulan mimar Han Tümerterkin imzalı SALT Beyoğlu, kapılarını (ironik bir tesadüfmüşçesine) ziyaretçilere, Aydan Murtezaoglu ve Bülent Şangar'ın *Devamlılık Hatası*'na, hatasıyla, sevabıyla açtı. Bu, adını sanatçıların kurum nezdinde ortaya koydukları Freudyen bir Lapsus muydu yoksa kurumsal veya küratöryel bir tercih mi, artık onu izleyenlerin yargısına bırakmak, en adil olanı. Ancak kurum bundan böyle, mutfağı, forumu, okuma odası, Robinson Crusoe 389 kitabevi, Açık Arşiv ve atölyeler gibi nice alanıyla, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi'nden bu yana uzanan 2011 çıkışlı Beyoğlu kimliği 'evrim'inde, yeni bir dönemece de girmiş bulunuyor.

16 Nisan-22 Temmuz 2018 arasında, bir zamanların popüler bilim-kurgu filmi üçlemesi *Geleceğe Dönüş*'ü (*Back To The Future*) animatörüne, Türkiye'nin gelecekteki geçmişini, geçmişten bugün ve geleceğe sarkan baş ve son yapıtlar refakatinde izlememize olanak veren bu topyekûn çağdaş sanat teşhiri/diptik-ikili/toplumsal eleştiri manzarası, Beyoğlu'nun maruz kaldığı ilk "devamlılık hatası" da değildi aslında: "Yenileme ve

genişletme", "restorasyon ve renovasyon" kelimelerinin ürettiği neo-liberal kapitalist şizofrenik kültür endüstrisinin hayaleti, zaten Murtezaoglu ve Şangar'ın (s)imgesel uyarıları refakatiyle, tekrar aramıza dönmelerinden çok uzun süre önce alenen ortalıktaydı. Adıyla müsemma, İstanbul, Taksim semtinin paylaşılmaz, sembolizmden Simurg gibi ölüp ölüp dirilen şahdamarında, her ikisi de bir bakıma yeniden içinden patlarcasına devasa bir sunumla doğan Taksim (Mescidi) Camii'nden, tekrar yapılıp yapılmayacağı Türkiye'nin kaderine bırakılmış ve şimdilik bir enkaz olarak izlediğimiz Atatürk Kültür Merkezi'ne kadar, bölgede 'ne ararsanız' bu *Devamlılık Hatası*'na dahildi aslında.

Tıpkı SALT Beyoğlu gibi, kendi ömründe yeniden dirilen Yapı Kredi Kültür Merkezi'nden, bir zamanların Borusan Sanat Galerisi, şimdilerin işlevi pek nadir (eski) Macar Kültür Merkezi'ne ve ne yazık ki içi eylem ve yönetim bazında şu ana değin çok da iyi doldurulamayıp kabuklaştırılan mimar Gökhan Avcıoğlu imzalı diğer Borusan sanat binasına, oradan kapılarını yeniden açan Ada Müzik binası ve bir kültür sanat ve hafıza mekânı olarak yine kendi kendisinin dokunsan

eriyecek 'şekerlik'teki meyveli pasta replikası, yerel yönetim desteğini arkasına almış Mimar Sinan Genim imzalı Narmanlı Han ile, artık yerinde yeller esen eski Taksim Sanat Galerisi'ne ve elbette, yine bir 'zombi' yapı olarak Grand Pera'da kendi kendisinin hayaline mahkûm edilen üç boyutlu "Emek Sineması" suretine dek, tüm rekabetçi kültürel ani iklim değişikliği emareleri, kepçe ve dozerinden geleni, ardına koymamaktaydı.

Keza Bülent Şangar, bu yapılar ve temsil ettikleri özelinde bireyin elde ettiği iktidar ve maruz kaldığı kurbanlık halini, Taksim Atatürk Anıtı/maksem bölgesinde ürettiği ve Ali Akay'ın deyimi ile Nazmi Ziya tuvaline gönderme yapmış yapıtlarına doğrudan veya dolaylı olarak konu etmiş bir kişilikti. Şangar'ın yapıtları, birer kamusal alandı, onun atölyesi, yapı söküme uğrattığı kendi belleği ve biriktirip geri dönuştürdüğü, maruz kaldığı nice sivil ve resmi imge/simgeydi ve sanatçı, o kamusal alanda birey olabilmenin getirdiği aşırı yük ve yükümlülükleri estetize ederek, yıllardır sorunsallaştırıyordu. Bu yönüyle sanatçının babası tarafından yine Taksim Meydanı'nda kurban edilişini simgeleyen işini de bu sergide görmek, günümüz konjonktüründe hayli önemli bir

fırsat olabilirdi. Neyse ki bu eser halen, Yapı Kredi Yayın-cılık etiketli, Ali Akay'ın yazdığı Bülent Şangar kitabında belgelenmiş durumda. Bilindiği gibi ikilinin hikâyesi, Erden Kosova ile Akay'ın ayrı ayrı yazdığı kitapları sunan René Block'un katkılarıyla günümüze ulaşabilmişti. İşte SALT Beyoğlu'ndaki Murtezaoglu ve Şangar imzalı işler de, Türkiye'nin yeniden baskın bir seçim süreci eşğine getirildiği şu günlerde, tekrar önümüze konuldu. Kuşkusuz, bu yeni nesil izleyici ve sanat profesyonelleri adına son derece önemli bir fırsat olarak, kayıtlardaki yerini aldı.

Koruma ve kollama adına, mucit/sanatçı İlhan Korman'ın (keşke denize bakası) *Akdeniz* heykelinin Galatasaray 'meydan'ına dalgın ve çaresiz haliyle, devasa bir cam vitrinde biblolaştırıldığı bir ortamda, Murtezaoglu ve Şangar'ın, 1990'lardan bugüne 'bitmemiş birer dava dosyası' gibi açılan işleri, SALT Beyoğlu katlarında bir nevi imgesel *Juke Box* (metelikle çalışır şarkı kasası) gibi çalıştırılmıştı ve bu hemen hemen tümü sessiz yeni parçalar, İstiklâl Caddesi'nin unutkanlıkla beslenen sözde hafızasıyla aışık atıyor, olup bitene tüm kara m/izahıyla Juke/cuk oturuyordu.

Misal, sergi ve mekânın 'Forum' olarak nitelenen

girişindeki *İşsiz İşçiler-Sana Yeni Bir İş Buldum* isimli performans, İstiklâl Caddesi'nin görünüşte temsil ettiği kültür endüstrisinin heye/cansız bedenleri olan kimi dip-lomalı, 'beyaz yakalı' ve işsiz bireyleri, üzerlerinde kimi slogan ve mesajların yer aldığı popüler/cırtlak renkli tişörtlere bitimsiz bir mimarî sunumda (sonsuzluk / yatay sekiz işareti) refakat etmek üzere konuşlandırmıştı. Bu isimsiz özveri ve cana yakınlık, SALT'ın sadece isimle-riyle bezeli ama değişken yazı karakterli tasmlar takan kadrolu çalışanlarını da düşününce, sanatçıların 'kurum kültürü'ne getirdiği sinik bir özleştirici olarak da okunabilirdi pekâlâ. Çünkü bu çalışanların kimlikleri yoktu. Geçici, kadrosuz kültür işçileriydi onlar. Bu arada üçüncü kez izleyici ile buluşan ilgili eser, daha önce de 2009'da -bugün yine kapanmış bulunan- René Block imzalı TANNAS Berlin'de yer almış, sonrasında, Uluslararası İstanbul Bienali'nde de izlenmişti.

Bedene giyilmeyi bekler bu eleştirel/semantik/deneyisel slogan-mesajlar üzerinden her bireyi kamusal alana 'teğelmeye' namzet bu tişörtler, yine İstiklâl Caddesi üzerinde, SALT Beyoğlu'na kapı komşusu yakınlığındaki Terkos Çıkma-ızında satılan ve Avrupa/Bati'ya ithal edildiği

sırada 'defolu/kusurlu bulunarak geri kazanılan ve çok ucuza satılan 'orijinal' tekstil ürünleri ve çoğunlukla tişörtleri anıştırır bir mesaj yoğunluğu da ihtiva ediyordu: "Kültür Taşıyıcısı," "Tekinsiz Mesafe," "Kılavuz," "yürüyen bant-kusursuz üretim-standartsevercilik/kopuk bant-kusurluluk-sanatsal üretim" ve "İşsiz İşçi" ile "liyakatli/ehliyetli/bizdensizdenci/babadançocuğacı," "yürütücü/katı-lımcı/gönüllü/asistan/stajyer/kursiyer" gibi bu ifadelerin yanı başında ise, SALT Beyoğlu girişindeki devasa insan şerit-deseni, bir tür görsel nabız çıktısıydı sanki; İstiklâl Caddesi özelinde, sanatçı ikilinin çektiği bir sosyal İstanbul panoramasıydı bu ve dikkatle bakıldığında, sanatçılar da bu kalabalığın içinde, tüm 'pasif'likleriyle, bir zamanların gazete bulmacalarında yaşadığımız türden, seçilebiliyordu.

Yine, SALT Beyoğlu girişinde bu birey ve tişörtlerden de önce, son derece nazik/medeni bir güvenlik kontrolü tecrübesine iştirak ettikten sonra, izleyici, ucuz parfüm kutu ve kokularına maruz bırakılıyordu. Tıpkı Taksim Elmadağ veya yine İstiklâl Caddesi'nde, çoğunluğu Arap kökenli orta sınıf turistlere yönelik satışta olanlar gibi, SALT'ta 'sadık izleyicisini' şaşırtan bu farkındalık



1



2



3



4

1 AYDAN MURTEZAOĞLU, ESKORTLAR SERİSİNDEN
HİP AKTİVİST-NAKLEN 2003-2004
2 AYDAN MURTEZAOĞLU, HİP AKTİVİTELER SERİSİ
ESKORTLAR SERİSİNDEN ESKORTLAR, 2002-2005
3 VE 4 AYDAN MURTEZAOĞLU VE BÜLENT ŞANGAR
ORTAK ÇALIŞMASI, İŞSİZ İŞÇİLER-SANA YENİ İŞ BULDUM!
2006-2018 SALT BEYOĞLU İZNİYLE
5 AYDAN MURTEZAOĞLU, KULE, 1993-1995 VE
MELEK-GREV GÖZCÜSÜ, 1993-1995
6 AYDAN MURTEZAOĞLU, ODA SICAKLIĞINDA, 2000-2003
7 BÜLENT ŞANGAR, "BENZERİ İLE YAŞAYANIN
ÖLÜMÜ BENZERİNDEN OLUR", 1996
8 BÜLENT ŞANGAR, İSİMSİZ (PENCERELER), 1997-2007
(TÜM FOTOĞRAFLAR SALT BEYOĞLU'NUN İZNİYLE)

parfümlü kültürel gerçek, kendini sokakta gerçek diye pazarlayanla, temsiliyet ve teslimiyet ile, önemli bir varlık ve hiçlik münakaşası adına buram buram terliyordu.

SALT Araştırma ve Programlar Ekibi'nden Merve Elveren, her iki sanatçıyla iki yıllık bir irtibat üzerinden şekillenen ve sanatçıların hem ortak, hem de bağımsız işlerini bir araya getiren, bunu yaparken de 'muhatap' ve 'müzakere' mefhumlarına büyük ihtimamla yaklaşan *Devamlılık Hatası* sergisi üzerine, kurumun verdiği kahvaltılı basın sunumunda şunları aktarıyordu:

"*Devamlılık Hatası*, üretimlerini ayrı ayrı ve yan yana sürdüren sanatçılar Murtezaoğlu ve Şangar'ın birlikte ilk sergisidir. Bu yüzden sergiye kapsamlı bir sergi demek de yeterli olmayacaktır. Murtezaoğlu adına ise şu denebilir, 1995 yılında kendisinin ilk ve tek kişisel sergisi, Taksim Sanat Galerisi'nde oldu. Ondan sonra kişisel sergi yapmadı. O yüzden buna bir kapsamlı sergiden ziyade, ilk birlikteliktir, ilk bakıştır dememiz daha doğru. Sergi, adını edebiyat ve sinemada art arda devam eden bölümler, sahneler arasındaki tutarlılık ve aksaklıklardan alır. (...) Sergi birden fazla 'zincirin, ipin örüldüğü' bir sergidir. İşleri seçerken, planları yaparken, Türkiye'de ilk kez gösterilen işleri düşündük. Tek bir sergi içinde gösterilen ve ondan sonra bir daha hiç gösterilmeyen işleri yeniden göz önüne getirmeye karar verdik. Murtezaoğlu ve Şangar'ın ürettiklerini kendi akışları içerisinde, ayrı ayrı düşündük. Pratiklerin birbiri içerisindeki geçirgenliği ve kesişmelerini göz önüne aldık. Son olarak da bilimsel pratiklerin bu ortak işlerle nasıl okunabileceğini düşündük. O yüzden de sergi, bu ince çizgiler arasındaki okumadır, diyebilirim."

Murtezaoğlu ise, ilgili sunumda şunları vurguluyordu:

"Tabii ki, bu kurum, Vasif Kortun'un kütüphanesinden Platform'a, oradan SALT'a benim için her zaman

okul olmuştur. Bu çok önemli, çünkü her şeyden evvel bir çok sanatçı arkadaşşımla, yanı sıra pek çok yazarla veya dünyanın bir çok yerinden gelen değerli misafirlerle sanat üzerine konuşma ve işlerimi paylaşma fırsatı buldum. Dolayısıyla kurumun da yeniden işlevine dönmesi bizim için çok önemli. Sergiye gelince, sergi Bülent ile bizim ilk kez bir arada gösterdiğimiz bir sergi... Aslında Bülent ile bizim yol arkadaşlığımız çok eski. Tahmin edersiniz, iki sanatçının bir aradalığı çok zor. Burada göreceğiniz bir çok iş, çok uzun müzakereler, zaman zaman kırıcı tartışmalar sonucunda ortaya çıkmıştır. Yeniden gösterdiğimde, bütün bu hafızayı da yeniden tazeledik. Dolayısıyla, sergiye bir retrospektif sergi diyemeyiz. Kronoloji yapmadık. Ama 1990'lardan bugüne ne taşıyoruz? Çünkü Bülent ve ben sanatın bilgiyi taşıdığına inanıyoruz. Bu anlamda, birbiriyle buluşabilecek, Bülent'in de benim de, o dönemde nelere baktık, neyi mesele ettik, nasıl baktık, nerelerde ayrıştık, nerelerde koştuk, her ne kadar çok yakın bir birliktelik içinde üretmiş olsak dahi, göreceksiniz, gayet farklı duruşlar, bakışlar da var...

Sergide bazı işler vardır ki, seri halindedir, tamamını gösterme şansımız olmadı; ya da zamanında yere göre yapılmış, sergilendiği yere göre yapılmış işler vardı. Bunlardan örneğin benim *Tur* sergimde, Taksim Sanat Galerisi maalesef yıkılmış durumda. Ya da, Maçka Sanat Galerisi için yaptığım bir iş var ki, maalesef Maçka Sanat Galerisi kapandı. Bunun gibi, daha çok arşiv yoluyla hatırlanma olarak yeniden gösterdik. Bunun dışında, sanatta sürdürülebilirlik hakikaten çok zor. Biz bu sergide sanatçı tarafından duruma bakmaya çalıştık. Bildiğiniz gibi, uzun bir süreçtir yoktu, sergilemedik ve sanatçı gözüyle bunu mesele eden bir 'errata' hazırladık. Errata, bildiğiniz üzere, yazım hataları üzerinden yapılan düzeltmelere deniyor. Biz de, son on yılda tuttuğum notlardan, üzerinde düşündüğüm, nedenlerini çözmeye

çalıştığım şeyleri toplamaya çalıştık. Tabii ki 1990'lar bir çok açıdan bir kırılma noktasıydı. Az önce de Merve Elveren tarafından muhatap ve müzakereden söz edildi. Bunlar çok önemseyemediğimiz konular, çünkü 1990'larda bir çok şey tersyüz olmuştu. Müellifin durumu, izleyici ile ilişki, iş kavramının gelmiş olması, tamamlanmış yapıttan işe dönüşüm, Akademi'deki eğitim-öğretimin, eğitim sisteminin sorgulanmış olması, disiplinlerarasılık, sanat -siyaset ve sanat- sosyoloji ilişkisi gibi bir çok meseleyi masaya yatırmıştı. Bizler, sanatçılar, yazarlar... oradaki kopuşlar önemliydi ve biz orada kazandığımız deneyimlerle öğrendik ve bir biçimde sanat, kültüre evrildi hepimizin bildiği gibi... Sonrasında şunu gördük: Giderek, kültür alanında çalışanların sorunlarını konuşmaya başladık. Yani şöyle düşünüyorum: Bülent de, ben de sanatın içinden öğrendik. Sanat tabii ki değişiyor, dönüştürüyor, öğretiyor ama, biz bir bakıma şunu da düşündük; bu sergi belki de bizim için 'muhatap'lığa yeniden başlamak için bir 'unutma' sergisi olacak... Bilemiyorum, bundan sonrası belki de sizlerin katkısıyla gelişecek, teşekkül ediyorum."

Devamlılık Hatası sergisine geri dönecek olursak, özellikle *Errata* isimli çalışma önemli tespitleri ihtiva etmekte, Murtezaoğlu'nun *Bir arada olma meselesi olarak devamlılık hatası için gerekli düzeltmeler* sunuşu eşliğinde, sayfaları açık ve tekdüze bir yazımla okunabilen, fırsat varken çoğaltılması ve taşıdığı argümanlarla hayata bulaştırılması bu karşı-rehberde, günümüz kültür ve sanat iklimine dair önemli tahmin ve tahliller iç içe geçiyor. 10 Ocak 2018'de nihayetlenen bu 20 sayfalık çalışmada, örneğin şöyle deniyor: "*Kitsch* meselesini yaşam biçimleri üzerinden okurken; şehirde kitsch avına çıkılmalı; kitsch mevcut bir hazır nesne ise, kullanılmalı."

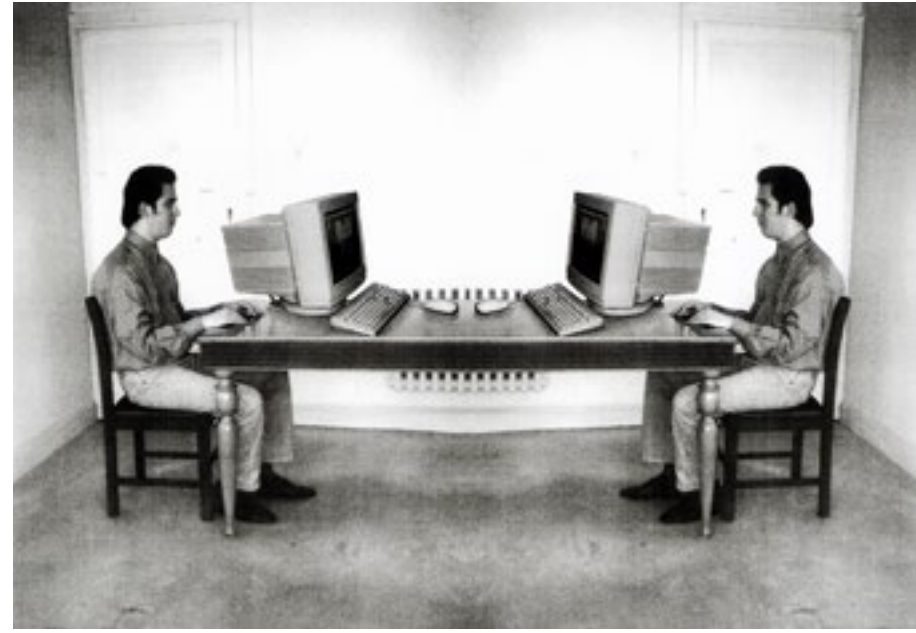
SALT Beyoğlu'ndaki sergide izlenen yapıtlar, ilk bakışta sabit, izleyicisine mesafeli, antiseptik ve dokunulmaz



5



6



7



8

bir kimlik yansıtır. oysa ikili, eserlerine sindirdikleri son derece ağır imge ve gösterge çapağı ve çarpıklıklarla, yapıtların tam da bu sessizliğine gömülü olağanüstü anarşik ve şiddetli bir gürlültünün birer imzacısı oluyor. Bir bakıma imgeler, izleyiciyi neyin farkında olup olmadıklarıyla ilgili olarak, hortlayarak, kendi meşruiyet ve hakikatleri adına kıyasıya sorguya çekiyor.

Foto-kolaj ve tekrarların gündelik hayatta üzerimizde yarattığı 'bakar-körlük' hali, bilhassa sanatçıların en önemli estetik kamuflajı olarak, sergide anımsanacak özellikler arasında başı çekiyor. İkilinin, sergideki bir çok yapıtında suretlerini asıllarına, geçmişlerini geleceklerine yönelik birer kobay olarak kullanması ve bizi de bu ikisi arasında bırakır tavırları,' insana bakan ayna' çapraşıklığı ve yabancılaşma anını art arda tecrübe ettiğimiz nice işe siniyor. Yine, 'Obj'e' ile 'Süje' arasındaki kimi zaman muzip, kimi zaman mucit ve münakaşalı gerilim, sergideki Aydan Murtezaoğlu imzalı nesne ve yerleştirmelerde de, sözgeli *İngilizce Kursu/Radyo ile İngilizce* (1995) veya *Manzara'da* (1996) ya da *Grev Gözcüsü*'nde veya aynı dönemden, *Ergoterapötik Fihrist*'te geziniyor. Bunlar arasında bilhassa, son saydığımız fihristteki Avrupa Birliği çıkışlı, ancak *Cenaze Hizmetleri* inişli türlü numaraların, içerdikleri 'çaresizliğiyle ve güven duygusuyla' günümüz sanatçısı/aydını için halen geçerliğini tüm kara mizahıyla halen koruması da, cabası. Birer anlam, mekân ve zaman makinesi gibi çalışan işler, Türkiye'nin maruz kaldığı travmatik, hep yarıda kesik o sözde çok katmanlılığın ürettiği aktüel şizofreni halini belgelemeleri adına, SALT Beyoğlu'nda önemli birer işlev kazanıyor. Murtezaoğlu'nun *Tur* sergisine dahil ettiği, 1993-95 tarihli *Grev Gözcüsü* yerleştirmesi, *Sana veya Rakım/İstiap Haddi* levhaları, stadyumdaki rahim silueti, ya da 2007'de yine bugün kapatılan santralistanbul'da sergilenmiş, 1992 tarihli *Şehir Dizinden Pötibör* gibi işler, elbette belli bir yaştan

üzerindeki izleyiciyi duygulandıracak göndermeler ihtiva ederken, yeni nesil izleyiciye de günümüz sanatına giden yolda, sistemin dışında kalmaya özen gösteren iki bireyin kendi estetik lehçelerini nasıl evrilttiklerine dair önemli deliller vad ediyor. Bu yönüyle, *Tur* sergisinin de kendi kendisinin hayaleti olarak izleyiciye günümüz Taksim'inde, özellikle de ilgili galeri artık yok iken görünür kılınması, önemli bir ironik tavır olarak akıllara kazınıyor.

Bülent Şangar'ın SALT Beyoğlu'na 2001 tarihli *Işık* adlı video düzenlemesi eşliğinde yaptığı oto-biyografik ve kritik suretler ise, bizi imgenin otopisini yapmaya zorlayıcı bir inat ve dobralık kusuyor. *İsimsiz (Katliam)* ve *Pencereler* (1997) ile *Kurban Bayramı* (1997-1999) ve *İlerleyelim Biraz* gibi (1994-1995) işleri, kendi ölüm ilanlarını topladığı 1994 tarihli ve *Devlet Han*'da 1995'te izlenmiş yerleştirmesi, yine kendi kadavrasını gömdüğü diptiği ve erken dönem video ya da ışıklı foto kolaj-düzenlemeleriyle Şangar, gerek yaşam, gerekse sanat tarihinde ve toplumsalda geleniğin/tekrarın ve ölümlülüğün neredeyse oto sansürü farz kılan bıkırtıcı boyunduruğuna hormetsizliğinin 'evrak-ı metrukesi'ni, gözlerimizin önünden bitimsiz, hani sanki *punk-pop* bir enerjiyle geçiriyor. Zaten Ali Akay da az önce değindiğimiz arşivsel yayında, 'Benzeri ile Yaşayanın *Ölümü Benzerinden Olur* isimli 1996 tarihli çalışmalarıyla da sergide yer bulan sanatçının bu tür müzik ve kültürün esintisini görsel sanatlarla tezahür yolundaki çabasını vurguluyor.

SALT Beyoğlu'ndaki *Devamlılık Hatası* sergisinde gözler, sanatçı ikiliyi tanıyanlar için, geçmişlerinden ve özel koleksiyonlardan bir çok yapıtı da arıyor denebilir. Sözgelimi 2002-2004 tarihli *Yoldan Çıkarmak. Kan-Ketçap ve Gece* gibi işleriyle de yeniden görüşleri Şangar'ın *Namaz Hocası* (1995-2008) isimli on iki fotoğraflık serisi, yine kendisinin 'militer' portresini ayakta andığı/taşıdığı 1994 tarihli fotoğraf çalışması, bir özel koleksiyonda yer alan,

yine militarizme gönderme yapan 1994-2007 aralıklı *Kot Reklamı* serisi, Marmara Depremi sonrası üretilen *Beklerken* serisi ya da eğitim ve din (eğitimi) gerilimini on beş karede betimlediği 1997-1999 tarih aralıklı bir diğer eseri, bunlar arasında sadece birkaçı. Aynı 'zamanlılık' ve zamanlama ihtiyacı, Murtezaoğlu'nun eski işlerinden *Varlıkları Sayımız ve Ok İstikametinde İstifleyiniz* (1992) ile, 2001-2004 tarih aralıklı, *Diego Velazquez'den Sonra/Aynadaki Çıplak* isimli çalışması ve *Hip Aktiviteler* serisinin *Savaş Hayır* ibareli dijital fotoğraf eseri gibi yapıtlar için de söylenebilir. Netice yerine, Şangar ve Murtezaoğlu imzalı *Devamlılık Hatası* sergisi, zamanlaması uygun ve lüzumlu bir teşhir teşebbüsü olarak, bir yanında Taksim Camii'nin şantiyesi, öte yanında -kimbilir ne zaman yapılacak- AKM'nin enkaz/hayaletiyle kendi düşü ve gerçeğine açılan Beyoğlu'nda durup, düşünüp, soluklanmak için lüzumlu çok sayıda mazeret yaratıyor.

Son sözü yine *Errata* dan bir çift tümceyle bitirmek en iyisi:

"(...)yarılmış bir toplumda, belleğin -dil, tarih, coğrafya- üzerinden- kültür ve kimlikle ilintili olarak, aidiyet, temsil sorununa dönüşmesine dikkat etmeli. (...)buradan bakarak temsil meselesini sorunsallaştıran bir sanatçının, tek başına kocaman bir sorun teşkil edebileceği hatırlatılmalı. (?)"

saltonline.org

Sanat, mimarlık ve performans arasında:

Tekinsiz. Gerçek. Tezahür.



Ömer Pekin’in Versus Art Project’te gerçekleşen ilk kişisel sergisi *The Uncanny. The Real. The Epiphany*. 9 Haziran'da sona erdi. Serginin alt yapısını Graham Harman’dan bir alıntı ile kurgulayan, kendini mimar olarak tanımlamayı tercih eden ve eserlerini de mimari birer proje olarak gördüğünü belirten Pekin, bir bina ile heykel arasındaki farkı ve mimarinin bitip sanatın başladığı yeri tartışmaya açıyor. Serginin üretim sürecini, detaylarını ve amacını Ömer Pekin’le konuştuk

Yazı: Liana Kuyumcuyan

Aktif olarak çalışan ve iş üreten bir mimar olarak bu sergiyi nasıl kurguladınız? Sergi alanına ek duvarlar koyarak galeri içerisinde yeni bir mekân yarattığınızı görebiliyoruz, eserlerinizi ve mekânı nasıl çalıştığınızı merak ediyorum.

Bahsettiğiniz gibi aktif bir şekilde mimarlık yapıyorum. Şu dönemde Şevki Pekin Mimarlık bünyesinde mimari projeler yürütüyorum. Mesleki eğitimim sonucunda da sanata dair yaptığım tüm projeleri mimari bir bakış açısıyla ilerlettiğimi söyleyebilirim. Bu sergiyi de Versus Art Project’in mekânına uygun olarak dijital ortamda tasarlayıp, sonrasında eserlerin üretimine geçtim. Hem eserleri, hem de mekândaki yerleşimlerini birer mimari proje gibi ele alarak planlandım. Dolayısıyla sergi, neredeyse mekâna özel yerleştirme gibi oldu. Bununla birlikte mekâna mimari müdahalelerde bulunarak sergiyi galeriye daha da entegre bir hale getirmeye çalıştım.

Eserleriniz, karşıdan bakınca iki boyutlu gibi görünse de yaklaşık üçüncü boyutu fark ediyoruz. Bu illüzyon dışında eserler bir de işitme ve dokunma duyularımıza hitap eden öğeler barındırıyor. İzleyiciye nasıl bir deneyim sunmayı amaçlıyorsunuz?

Aslında serginin tamamı izleyicinin deneyimiyle ilgili. Kişinin bakış açısına göre objelerin tamamı farklı biçimlerde algılanabiliyor. Amacım bu algıyla izleyiciyi sergide aktif bir hale getirebilmek. Mimaride hep bir mekân deneyiminden bahsedilir, bunun sanat eserleri ve sergiler için de geçerli olduğunu düşünüyorum. Bu deneyimi normalden daha kompleks bir şekilde oluşturabilmek için algısı tek seferde mümkün olmayan objeler geliştirmeye çalışıyorum. Bunu yaparken de iki ve üç boyut arasında geçiş yapan formlar yaratmaya çalıştım. Bu form ve ışık ile olan algı oyununa ek olarak bir de objelerin çoğuna motor takarak titreşim verdim. Bu titreşimleri ancak yakınlığınızda hissedebiliyorsunuz. Böylelikle sergideki objelerin özelliklerini ancak onlarla uzun vakit geçirdiğinizde tam olarak anlayabiliyorsunuz. Bu farklı gerçeklik katmanlarının hepsini deneyimledikten sonra zihninizde birleştirdiğinizde o objeyi tamamen tanımlayabilmiş oluyorsunuz. Serginin amacı da izleyiciyle sergilenen objeler arasında kurgulanmış bir etkileşim yaratmak.

Duvara asılı eserlerinizdeki titreşimi ve sesi arkasına monte ettiğiniz motor sayesinde elde ediyorsunuz ancak girişte yerde duran ve içi su dolu olan çalışmanızda belirli aralıklarla titreşim veren bir Arduino kullanmışsınız. En dikkatimi çeken çalışma o olduğu için sormak istiyorum; öteki eserlerinizde titreşimi ses çıkarmak için kullandığınızda burada suda bir pattern yaratmak üzere kullanma fikri nasıl gelişti? Aynı teknikle farklı bir sonuç elde ediyor olmanız benim çok ilgimi çekti.

Aslında sergi iki katmandan oluşuyor diyebilirim; birincisi objelerin kendilerini tanımlamakla ve o objeyi algılayabilmekle ilgili, ikincisiyse objelerin üzerine yansıyan desenlerle ilgili. Mesela sergide bulunan bazı heykellerin üzerine projeksiyon ile yansıttığım desenler var. Bu daha önce Galata Rum Okulu’nda kullandığım bir uygulamaydı, orada da cam heykellerin üzerine yansıttığım desenler vardı. Bu desenler biraz da benim mimarideki cephe tanımlamalarım ve bu konu üzerinde yaptığım araştırmalarından geliyor. Bu araştırmaları yaparken *painterly-object* (resimsel obje) olarak adlandırdığım bir tanım yarattım. Bu tanım çerçevesinde resimsel etki yaratan desenleri üçüncü boyuta taşıyarak obje haline getirmeye çalışıyorum. Girişte içi su dolu heykel de aynı işlemi ışık ve projeksiyon yerine su ve titreşim motorlarıyla yapıyor. Titreşimleri ve dolayısıyla oluşan desenleri kontrol etmek için burada Arduino kullandım.

Eserlerin formları üzerine nasıl çalıştınız?

Bahsettiğim iki ve üç boyutluluk arasındaki illüzyonu yaratabilmek amacıyla çalıştım. Hepsı bilgisayarda geliştirdiğim formlardan oluşuyor. Bu formların iki ve üç boyutluluğu da aslında yine mimari cephe araştırmalarından geliyor. Binaların cepheleri çoğunlukla bize iki boyutlu olarak görünse de her zaman bir derinlikleri, dolayısıyla da üç boyutluluğu vardır. Buna ben aslında üç boyut yerine ‘iki buçuk boyut’ diyorum. Heykellerde de bu iki buçuk boyutluluğu geliştirmeye çalıştım.

Galerinin iç odalarında bizi yerleştirdiğiniz ek duvarlar karşılıyor. Bu duvarlar bir koridor yaratarak, izleyicinin kendisini eserin içinde hissetmesini sağlıyor. Bunu en çok hissettiren detay ise karşı duvarın üzerinde bulunan delikler. İzleyiciyi koridora girdikten sonra

‘dışarıdan bakan’ yerine ‘içeride bakılan’ durumuna sokuyor. Bu anlamda izleyicinin de eserin içinde bir performatif ögeye dönüştüğünü söyleyebiliriz sanırım? Bu mekân ve eserler hakkında neler söylemek istersiniz?

Evet, dediğiniz gibi galerinin içerisinde mimari müdahalelerin sonucunda ek bir duvar, üzerinde de yuvarlak deliklerden oluşan şekiller var. Aynı şekilleri başka heykellerin üzerinde, projeksiyon yansıtımalarında da görebilirsiniz. O heykellerin üzerlerindeki videolarda bu yuvarlaklar farklı şekillerde yanıp sönüyor. Duvarın arka tarafına geçtiğinizde de kendinizi oldukça boş ve neredeyse anlamsız denebilecek bir mekânda buluyorsunuz. O mekânın içerisinde birileri olduğunda deliklerden dışarı yansıyan ışıkları kapamaya başlıyor, diğer izleyiciler de duvarın öteki tarafından, duvarın üzerindeki desende oluşan farklılıkları görebiliyorlar. Bu noktada amacım, daha önce de bahsettiğim painterly object olarak tanımladığım mekânı mimari bir mekân olarak oluşturabilmektir. Bu işi kesinlikle performatif olarak tanımlayabiliriz, hatta bence bütün sergiyi de. Bir mekân da olsa, bir obje de olsa onunla oluşan etkileşim ne yaparsanız yapın bir performans oluyor.

Hem duvarda asılı olan eserler hem de yerde -aslında yere basmayan- eserler izleyicinin temas ederek iletişime geçeceği eserler. Alışık olduğumuz "Lütfen dokunmayınız" cümlesinin tam tersini bu sergide görüyoruz. İzleyicinin bu şekilde işlerle temasa geçmesi fikri nasıl gelişti

Eserlere dokunabilirsiniz! Zaten bu kadar algı üzerine düşündüğüm bir projede dokunmamak olamazdı. Bir objeyi farklı duyularımızla, farklı şekillerde algılayabiliriz, görmek bunlardan sadece bir tanesi. Objelerden bahsederken sadece görsel deneyimin ötesine geçilmesi gerektiğini düşünüyorum. Bir şekilde eserler ile etkileşime geçerken yaptığınız her şey o deneyimin bir parçası oluyor, işte bu nedenle performatif kelimesini kullanmayı doğru buluyorum.

Eserleri tek renk tercih etmeniz, malzeme ve ışığın yarattığı kırılmaları ön plana çıkartıyor. Bazı işlerinizde ise yüzeye yansıttığınız şekiller var.

Evet, bu şekiller daha önce de bahsettiğim gibi *painterly object* olarak tanımladığım işlerin bir parçası. *Painterly*



ÖMER PEKİN FOTOĞRAF: ELİF KAHVECİ

object'ten tekrar kısaca bahsedecek olursam; farklı resim tekniklerinde oluşan değişik efektleri üç boyutlu ortama taşımaya çalıştığım bir araştırmadır. Bu aslında çok uzun soluklu bir süreç ve yaptığım çoğu eserin ve mimari projenin de temel düşüncesinin bu.

Kullandığınız elektrikli aksamaları (projeksiyon makinesi, motorlar, Arduino gibi) işlerinizle birleştirme sürecinizi merak ediyorum. Eserlerin arka planında ciddi bir tasarım gerektiren gizlenmiş sistemler mevcut. Bu süreçte yaptığınız deneyimleri ve yanılgıları anlatmanızı rica etsem?

Aslında deneme-yanılma bu işin en doğru tanımı oldu. En başından beri işin bilgisayar aşamasına oldukça meraklıyım. Çocukluğumda büroya gidip AutoCAD kullanarak oyun oynadığımı hatırlıyorum. Mimarlık eğitimimi alırken de her zaman bilgisayar ve farklı bilgisayar programlarıyla ilgili araştırma içerisindeydim. Daha sonraları önüme Processing isimli program çıktı ve yavaş yavaş program yazmayı öğrenmeye başladım. Uzun zaman küçük programlar yazıp pattern'ler yarattım, sonrasında yavaş yavaş projeksiyon makineleleriyle bunları yansıtmaya koyuldum, *projection mapping* tekniği ile ilgilenmeye başladım. Bu sergide de eklediğim mekanik sistemlere ek çözüm olarak Arduino kullandım.

Galata Rum Okulu'nda yaptığınız Prosedürel Gerçeklik isimli serginizde de izleyici-mekân konusunu işlemiştiniz. Malzemeyi kullanım biçiminiz ve projeksiyon kullanımını bu serginizde de görebiliyoruz ancak bu defa farklı malzeme ve tekniklerle de deneyimleriniz var. Bu geçiş nasıl oldu?

Bu iki serginin de temel fikirleri bence oldukça birbiriyle yakın. Sizin de dediğiniz gibi malzeme ve mekân deneyimi iki sergide de oldukça fazla. Örneğin iki sergide de renk ön planda. Malzemenin yapısından çok malzemenin üzerindeki renk benim için daha önemli. Galata Rum Okulu'nda renkler projeksiyon makinele- rindeki görsellerle oluşuyordu, burada ise eserlerin üzerindeki boya ile. Rengi, üzerine geldiği objeyi yeniden yapılandıran bir malzeme olarak kabul ederseniz, renk hem dijital hem de analog dünyada var olan bir malzeme haline geliyor.

Son olarak etkilendiğiniz/ilham aldığınız sanatçı veya mimarları sormak istiyorum.

Çoğu zaman almış olduğum mimarlık eğitiminin etkilerini işlerimde hissediyorum. SCI-Arc oldukça farklı ve formal mimarlık üreten insanları bir araya toplamış bir okul, profesörlerinin çoğunu takip ediyorum. Tabi bütün hayatım boyunca örnek aldığım babam Şevki Pekin'in de etkileri üzerimde çok fazla. Bunun yanı sıra takip ettiğim İsviçreli mimarlık ofisleri var, malzeme anlayışları bence olağanüstü.



(SOLDAN SAĞA YUKARIDAN AŞAĞI)
 UNTITLED (COLOR&PATTERNS) ELEKTRİĞE BAĞLI DEMİR 155X85X25 CM 2018
 UNTITLED (COLOR&PATTERNS) ELEKTRİĞE BAĞLI DEMİR 155X85X25 CM 2018
 UNTITLED (SERIES OF IV) LAKE DEMİR 90X90X30 CM 2018
 UNTITLED (BROWN IS MATERIAL) LAKE DEMİR 150X110X24 CM 2017
 (TÜM FOTOĞRAFLAR VERSUS ART PROJECT'İN İZİNİYLE)

İntihâl mi? Hâl mi?



Nazlı Pektaş'ın
küratörlüğünde Yapı Kredi
Kültür Sanat'ta açılan *İntihâl
mi? Hâl mi?* sergisi son
zamanlarda sıkça tartışılan
sanatta intihâl konusunu
masaya yatırıyor

Röportaj: Merve Akar Akgün **Fotoğraflar:** Koray Şentürk



Yapı Kredi Kültür Sanat, 29 Temmuz 2018 tarihine kadar Nazlı Pektaş küratörlüğünde gerçekleşen *İntihâl mi? Hâl mi?* başlıklı bir grup sergisine ev sahipliği yapıyor. Sergide Çağrı Saray, Erinç Seymen, Ferhat Özgür, Mehtap Baydu, Özlem Günyol & Mustafa Kunt ve Necla Rüzgar'ın birbirlerinin daha önce yaptıkları çalışmalarından yola çıkarak yarattıkları altı yeni ve onların kaynağı olan altı eski olmak üzere toplam on iki iş yer alıyor. Sergi son zamanlarda Türkiye güncel sanat ortamında da sık sık gündeme gelen intihal kavramını yeni bir soruya çevirerek tartışmaya açıyor. Sergi üzerine konuşmak için Nazlı Pektaş buluştuğumuzda söylediğim ilk cümle Ferhat'ın işinin çok etkileyici olduğuyla alakalı olunca o da hemfikir olduğunu belirterek "En cesaretle hırsızdı Ferhat," diyor gülerken. Sergiyle ilgili konuşmaya başladığımız zaman, "Ben bir küratör değil sanat yazarıyım. Ancak bu sergiyle birlikte şunu gördüm," diyor ve devam ediyor "Sergiye önceden iş seçmeden başladım. Bu konu bir başlıktı ve çok fazla alt okuması vardı. Buradan yola çıkarak önce sanatçıları belirledim ve onları eşleştirdim. Sonra sanatçılar kendileri sergiye dahil olacak altı işi belirlediler. Kopya meselesi tarihte bir metot aslında. Örneğin biz Yunan heykellerini Roma kopyalarından öğreniyoruz. Rönesans döneminde Giorgio Vasari *Sanatçıların Hayat Hikâyeleri* adlı kitabında pek çok sanatçının ne kadar iyi kopya ustası olduğunu anlatıyor. Michelangelo uyuyan aşk tanrısı heykelini yapıyor ve bir sanat simsarısı olan Baldassare del Milanese'ye gösteriyor. O da Medici ailesinden Lorenzo di Pierfrancesco'ya gösteriyor. Di Pierfrancesco 'Ne kadar gerçeğe uygun! Sen neden Floransa'da vakit kaybediyorsun? Roma'ya gitsene!' diyor... İntihâl söz-lük anlamıyla aşırma, başkasının eserini sahibinin haberi olmadan kendine mal etme demek. Fakat 18. yüzyıl, Modernizmin en başı ve biricikliği en önemli olduğu, sanatçının tanrısalallaştığı bir an. Kopyanın esamisi okunmuyor. 19. yüzyıla doğru Franz ihtilalinden sonra Akademi'nin sanatçıları üzerindeki etkisinin azalmasıyla sanat üretimi daha da özgürleşiyor. Zamanla endüstriyel gelişmeler, müzeler, kitapların çoğalması ve görsel iletişim araçları artıkça sanatçı başka biri olmaya başlıyor. 1917'de Duchamp'ın pisuarının da *ready made* olarak bambaşka bir yerden gelmesiyle artık sanat eseri de

bambaşkalaşılıyor.

Sherrie Levine de önemli bir fotoğrafçı ve başka sanatçıların eserlerini çekiyor.

Levine eserlerini de zaman "*after xxx*" olarak adlandırıyor. Tıpkı Ferhat Özgür'ün bu sergi için yaptığı gibi. 1970'lerde eleştirmen Isabelle Graw'un söylediği gibi "plastik sanatlar, sinema ve fotoğraftan aldığı imgeleri yeniden kullanıyor ve bu bir жанr olarak ortaya çıkıyor: Temellük sanatı (*appropriation art*).

Bütün bu tarihsel okumalar sergiyi ne yönden etkiledi?

En son yaşanan olaylardan sonra bu mevzu baki kalmasın ve tartışalım istedim. Doğru bir şey var ki pek çok sanatçı birbirinden esinlenerek iş üretiyor. Bu dünyanın her yerinde var. Ben altı sanatçı birbirlerinin işlerine bakarak ne yapabilirler diye merak ettim. Altısı da projeyi ilk teklifimde kabul etti. Projeyi YKK'S'de Tülay Güngen ve Veysel Uğurlu'ya ilk ilettiğimde yıl 2016 ve yeni bina inşaat halindeydi.

Sanatçıları nasıl eşleştirdiğini merak ediyorum. İşte bu noktada yıllardır devam eden yazırlık deneyimim işin içine girdi. Oturdum ve tek tek eşleştirmelere dair metinler yazdım. Bu benim bir yazar olarak sergiye ilk ve tek müdahalem oldu aslında. Sanatçıları neyi seçecekleri konusunda yönlendirdim ve kendiliğinden iki tane çember oluştu. En güzeli de Erinç, Ferhat ve Mehtap ile Çağrı, Necla ve Özlem-Mustafa'dan oluşan bu iki çemberin organik olarak ortaya çıkması olmaları. Önce tamamen icraları farklı olan sanatçılar eşleşsin dedim. Ferhat ve Erinç'in kimlik meselesine farklı bakışları vardı ve bu önemliydi. Erinç ve Mehtap'ı da cinsiyet meselelerine bakışları dolayısıyla birleştirdim ki bu denk düşmüş çünkü Erinç bana sonradan Mehtap'ın işinden yola çıkarak bir şey yapmayı çok isteyeceğini söyledi. Mehtap ise Ferhat'ı okusun istedim çünkü Ferhat da işlerine çoğu zaman kendi bedenini davet ediyor. Çağrı ile Özlem ve Mustafa'nın temiz, minimal anlatım dillerini yakalayan sanatçıları olduğumu düşünüyordum. Acaba bu kadar yakınlıkta ama aynı zamanda da uzaklıkta ne yaparlar diye onları bir oyuna tabi tutmak istedim. Özlem ve Mustafa ile Necla arasında büyük bir mesafe vardı. Necla ve Çağrı'nın üretimleriye hem biçim hem de içerik olarak çok uzaktı. Bu şekilde biraz yakın biraz uzak ortaya

kendiliğinden iki çember çıktı. Bütün sanatçılarla benim bir bağım var. Hepsi üretimleri üzerine kafa yorduğum, beni zorlayan ve daha çok kamçılayan sanatçılar. Eşleştirme sonrası sanatçılar birbirlerine dosyalar gönderdiler ve ben sonuç sürecinde dahil oldum. Sanatçıların aralarında yüksek bir uyum vardı hiçbir sorun çıkmadı.

Sergi, senin de sergi yazında dediğin gibi aslında "razı olunmuş bir intihalin deşifre edilmesi"

Evet, her sanatçının karşı sanatçıya yaklaşması kendi yöntemiyle oldu. Kimisi imgeyi aldı kimi materyalden yola çıktı. Belki Özlem ile Mustafa'nın *Triton* ve Nec-la'nın *Mücevherlerini* biraz daha fazla anlatmalı. Triton tamamen deniz üzerine olan Ovid'in *Metamorfozlar* şiirden bir kısım çıkarılınca bağlamı değişti/manipüle edilmiş bir başka şiir ve yapıldığı materyali çok önemli. Portakal rengi bu harfler Dikili'de parçalanmış halde bulunmuş bir göçmen teknesinin malzemeleri. *Mücevherler* ise "Parçalanmış etlere baktığımızda ne hissedersiz?" sorusu üzerinden gidiyor. Tanımadığımız insanlar, bilmediğimiz vücutlar, tekinsiz bir durum. Ama etler parçalanmış yani bir felaket var. Bu iş mitolojiden beslenen ve genel olarak Necla'nın okumasına bakan bir iş oldu.

Peki sen intihâlciler hakkında ne düşünüyorsun?

Öncelikle eğitim hayatından başlamak gerek. Aslında her öğrenci baka baka öğrenerek kendi yolunu buluyor, burada hocalara çok iş düşüyor tabii. Ben atölye hocası değilim ama bir esine rastlarsam bunu öğrenciye hemen söylerim. Bence bunu herkesin bilmeye hakkı var. Bir-çoğu da esinlendiğinin zaten farkında... Fakat yazıları birebir almak bambaşka bir durum özellikle edebi metinlerde ve akademik yazılarda kaynak göstermeksizsin alıntılama durumu çok yaşıyor, bu birebir hırsızlıktır. Sanat üretimine gelince eğer referans gösteriliyorsa benim için sorun yok. Sanat tarihine mâl olmuş isimlerden birebir fikir, teknik alıp "esinlendiği" sanatçının hiç adını anmıyorsa bu suçtur. Ferhat'ın bir yazısından alıntıladığım bir şey var: "İşini isteyen bir galericiye Andy Warhol, "Sturtevant'a git onda daha çok iş var," diyor. Gün geçmiyor ki Jeff Koons intihâlden suçlanmasın, ama bir gerçek var ki bu meseleleri bizden çok daha iyi tartışıyorlar. Serginin tamamı bu meseleyi tartışmak üzerine kuruldu ve biz de sergiyle beraber bütün bunları tartışacağımız bir panelin hayalini kuruyoruz.



1. Ferhat Özgür'ün *Sürpriz Tanık'tan Sonra* (2018) başlıklı yapıtı Erinç Seymen'in *Sürpriz Tanık 1 (2011) isimli resmindeki bir imgeye dayanır.** Seymen'in *Sürpriz Tanık 1*'deki imgelerinin mekân ile kurduğu ilişki, Özgür'ü kendi kolaj imgelerine bağlar. Gerçeküstü bir dünyada gerçeküstü bir pres makinesi Özgür'ün icrasında dev bir aygıtla canlılığın titreşimini yayarken kadın ve hayvan birbirine dönüşecek diye bekleriz. Ancak, beklediğimiz türden bir son gerçekleşmez. Dolayısıyla, Necla Rüzgar'ın sözleriyle, Özgür'ün dönüşümün tamamlanmış bir sonucunu görmekten çok, sürecin sancılı döngüsüne tanıklık ederiz.

3. Mehtap Baydu'nun *Güne Harzırlık* (2018) isimli işi, Ferhat Özgür'ün *İyileştir beni!* (2007) adlı işiyle diyalog içinde üretilmiştir. Baydu'nun üretim dili, Özgür'ün pratiği içinde rastladığımız ironi, Seymen'in *Sürpriz Tanık 1* isimli resmindeki ironiyle birleşir ve pres makinesiyle buluşarak canlanır.

2. Necla Rüzgar'ın *Fibrilasyon* (2018) isimli videosu, Çağrı Saray'ın *Bellek Mekânları ve Unutmanın Eşiği* (2016) isimli serilerinden esinle oluşturulmuştur. Necla Rüzgar, dünya ile temasa geçerken, yaralardan ve ölümden başlayarak sorular sormaya başlar. Nesneleri ve bedenleri, tuvalele teatral bir kurguyla yerleştirir. Bu kurguda ironik bir dille yol alan güçlü çizgiler heykel olup ete kemige bürünürken, onlara şefkatle dokunmamızı diler. Bu isteği, tenleri örten tülden acı ve Necla'nın külliyatındaki derin yara izleri vasıtasıyla anlarız. Rüzgar'ın kendine ve hayvanlara sıklıkla yer veren sanat

üretimi, Çağrı Saray'ın kendi belleğini toplumsal olanla çarpıştırdığı üretilimiyle kesişir. *Fibrilasyon*'da çizgiler, düzensiz bir ritim ile farklı yönlere hareket eder. Bu ritim bir yandan çizgileri tanımlanamaz bir sona doğru sürükler, diğer yandan da bir tür dönüşümü vaat eder. Çizgilerin ritmi nabız atışının, dolayısıyla canlılığın titreşimini yayarken kadın ve hayvan birbirine dönüşecek diye bekleriz. Ancak, beklediğimiz türden bir son gerçekleşmez. Dolayısıyla, Necla Rüzgar'ın sözleriyle, Özgür'ün dönüşümün tamamlanmış bir sonucunu görmekten çok, sürecin sancılı döngüsüne tanıklık ederiz.

Baydu'nun *Kıyafet* (2015) isimli işindeki retrospektif bakışla buluşur. Baydu'nun, Anadolu'ya özgü çiçek desenli pazen kullanarak ürettiği bir çift erkek ayakkabısı ve takım elbiseden oluşan *Kıyafet*; kültürel alışkanlıkların veya cinsiyet rollerinin şaibeli kodlarının sorgulandığı bir iş olarak Seymen'in üretiminde desene dönüşür. Seymen'in resminde; 17. yüzyılda 19 yaşındaki Danimarca prensi için yapılan bir çift miğferin çizimini görürüz. Miğfer hem bir savaş nesnesi hem de bir maske olarak eril dilin imgesidir. Seymen, yeni resmi için Baydu'nun *Kıyafet*'inden ayakkabıyı seçer. Erkek ayakkabısından miğfere uzanan cümle, erkekler arasındaki rekabet ve iktidar savaşını kuir kavramına bağlar. Zira, Mehtap Baydu'nun çiçekli ayakkabısındaki eril ve dişil dilin birbirini örten münasebeti, Seymen'in maske/miğfer nesneleriyle temasa geçer. Miğferler ve ayakkabılar arasındaki halat/damar, eril dilin feodal hükümlarlığına gönderme yapmak suretiyle, iktidar olgusunu vurgular. Erinç Seymen, çizgileriyle desenin, ikna gücünü test eder. Onun resim buluşur. Üretim pratikleri farklı olan Rüzgar ile Günyol & Kunt ikilisinin hikâyelerinin sonunda ulaştığı cümle/bitmemiş söz, Necla Rüzgar'ın üretiminde dile gelmeye başlamıştır.

6. Çağrı Saray'ın sekiz gravürden oluşan *Bellek Mekânları: AKM* (2018) isimli işi, Özlem Günyol ve Mustafa Kunt'un *Haziran 2013* (2015) isimli yapıtından hareketle kurgulanmıştır. Bilindiği gibi, Gezi Direnişi'nin gerçekleştiği anın bir temsili olarak anıtsallaşan

Atatürk Kültür Merkezi (AKM), hem 2013'ün ve Taksim Meydanı'nın hem Türkiye'nin yakın tarihinin önemli bir hafıza mekânıydı. Saray, 2014'te gerçekleştirdiği desenler, gravürler ve haritalardan oluşan *Bellek Mekânları ve Unutmanın Eşiği* isimli iki seri yapıyordu. Serilerde İstanbul'daki pek çok anıtsal hafıza mekânı ile beraber AKM de yer alıyordu. Özlem Günyol ve Mustafa Kunt'un *Haziran 2013* isimli çalışmasında da AKM ile karşılaşıyoruz. Fakat bu karşılaşmada 2013'teki Gezi Parkı protestolarındaki seslerin, tel örgüsü görünümüne bürünmüş dalgalanmalarını görürüz. Bu renkli teller, posterlerle kaplı cephenin görüntüsünün birbirine bindirilmiş halidir. İşin boyutları AKM binasının cephesi ile orantılıdır. AKM'nin 2013'teki varlığı ve bugünkü yokluğu Çağrı Saray'ın yeni işinde varlıkla yokluk arasında bir hal alır. *Bellek Mekânları: AKM* isimli işinde Saray, AKM'nin cephesini sekiz eşit parçaya böler. Bu sekiz eşit parça bir araya gelerek tek bir gravür oluşturur. Beyaz üzerine beyaz gofre olarak ortaya çıkan sekiz resmin dikkörtgen formu, AKM'nin dış cephesinin ölçüsü ile orantılıdır. *Bellek Mekânları: AKM* isimli iş, AKM'nin yıkılmadan önceki varlıkla yokluk arasındaki durumunu görürüz görürüz bir ilişkide izleyiciye sunar.

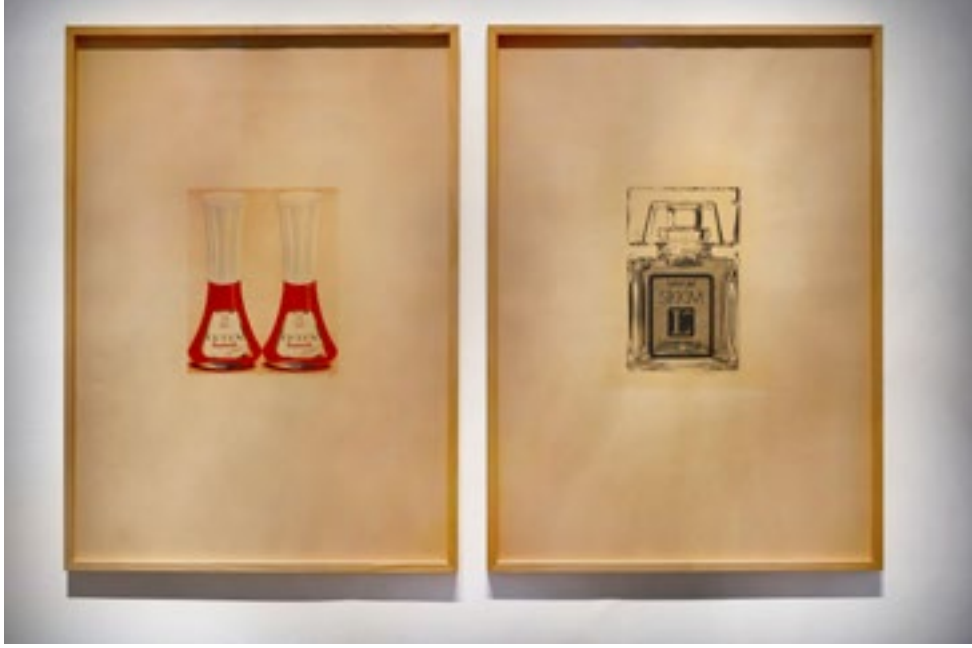
*Thomas Olbricht Koleksiyonu'nun izniyle

Perdeli *natürmort*

Galerist ve Galeri Nev Ankara işbirliğinde açılan *Perdeli natürmort* isimli karma sergi 10 Mayıs - 23 Haziran tarihleri arasında Galerist'te gerçekleşti. Serginin küratörlüğünü üstlenen Deniz Artun Alev Ebuzziya'dan Abidin Elderoğlu'na kadar geniş bir seçki içinde yirmi beş sanatçıyı izleyiciyle buluşturdu

Yazı: Ahmet Ergenç Fotoğraflar: Serkan Eldeleklioğlu





(SOLDAN SAĞA YUKARIDAN AŞAĞI) - NUR KOÇAK, FETİŞ OBJELERİ, 1976 DİPTİK, KAĞIT ÜZERİNE KARIŞIK TEKNİK, HER BİRİ 88 X 126 CM
- ABİDİN DİNO, CINQUE FIORI D'ABIDINE, 1971 LİTOGRAFI, 68.5 X 48.5 CM, EDIZIONI DEL POLIEDRO, ROMA, YERLEŞTİRME GÖRÜNTÜSÜ
- ANIL SALDIRAN, LADY OF THE FLOWERS I, 2018, EGG TEMPERA ON HANDMADE PAPER, 46 X 35 CM
- NERMIN KURA, OVERTURE, 2017, STONEWARE, HIGH AND LOW FIRE GLAZES 33.02 X 20.32 X 12.7 CM
- SELİM CEBECİ, TOYS FOR ADULTS AND SKETCHBOOKS..., 2018, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 46 X 37 CM
(YAN SAYFA) ALEV EBÜZZİYA, İSİMSİZ, 2001, SERAMİK, Ø 22 CM, Y:37 CM
(TÜM FOTOĞRAFLAR: GALERİST'İN İZİNİYLE)

Galerist ve Galeri Nev işbirliğiyle açılan *Perdeli Natürmort* çok manidar bir natürmort hikayesine dayanıyor. Bir efsaneye göre, iki meşhur ressam Zeuxis ve Parrhasios hangisinin daha iyi olduğu konusunda bir düelloya girerler ve her ikisine de resim yapmaları için bir duvar verilir. Zeuxis duvara bir tabak dolusu meyve, yani bir natürmort çizmiştir ve bu öyle “gerçekçi” bir natürmorttur ki “çok geçmeden, greyfurtların ekşisi, armutların sertliği, üzümlerin suyu herkesin damağına yayılır. Derken bir kuş, bu sulu üzümlerden çalmak üzere hızla resme doğru uçar ve izleyenlerin gözü önünde duvara çarparak, cansız yere düşer.” Yani kuş bu gerçekçilik karşısında “ölerek” natürmorttaki “mort”u tam olarak yerine getirir. Çok büyük bir başarıdır bu, gerçekçiliğin zaferidir adeta. Sıra Parrhasios’a geldiğinde ise, bir türlü duvarı örten “perdeyi” kaldırmaya yanaşmaz. Sabırsızlanıp “Resmini görmek istiyoruz,” diyenlere de nihayet şöyle yanıt verir: “Zaten ona bakıyorsunuz.” Yani

o perde, resmin kendisidir. Gerçekçilikte bir adım daha ileri gidilmiştir. Bu mesel, klasik resme ve bilhassa natürmorta yüklenen “gerçeğe yakınlık” özelliğine dair bir düşünme pratiği sağlıyor. *Perdeli Natürmort* bu pratiği bir çıkış noktası olarak alıyor ve bu “gerçeğe yakınlık” özelliği ile, serginin adının gönderme yaptığı Cézanne’nin empresyonizmi arasında bir gerilim kurarak ilerliyor. Cézanne’nin çizdiği ölü-doğa manzaralarının (mesela elmaların) bulanıklığı ve yoğun his katmanları natürmortun tek işlevinin fotoğraf öncesi bir dönemde gerçeği adeta “fotoğraflamak” olmadığını gösteriyor. Sergi tam da bu iki ihtimal üzerinde ilerliyor: Bir “gerçeği yansıtırma” aracı olarak natürmort ve bir “yeni gerçek yaratma” medyumunu olarak natürmort. Sergi bu iki ihtimali birbiriyle konuştururken, tarihsel bir çizgiyi de kat ederek, Nur Koçak’tan Elif Uras’a, Abidin Dino’dan Yusuf Sevinçli’ye kadar uzanan bir spektrum sunuyor. Yani tam

da “çağdaş” sanat ile “modern” arasında genellikle göz ardı edilen bağlantıyı tekrar kuruyor. Gayet önemli bir hamle.

Sergide Nejad Devrim, Abidin Dino, Abidin Elderoğlu ve Mübin Orhon gibi modernlerin natürmort sayılabilecek işlerini görmek, o sık sık unutilan “modern” damarı hatırlamak açısından önemliydi. Ama bence sergiyi asıl ilginç kılan şey, natürmort tanımını esneten daha “çağdaş” işlerle bu “modern” işleri bir araya getirmesi. Bu yeni ve çağdaş natürmort yorumları arasında en ilginç olanlardan biri de Özkan Özkan’a ait. İlk bakışta açık bir incir tablosunu andıran şeyin aslında çok ufak hareketlerle devinen bir incir videosu olması, natürmort’taki “mort”un ya da “ölüdoğa”daki “ölü”nün yerini tam tersinin almasını sağlayarak, natürmortu tamamen başka bir çerçeveye oturtuyor. Benzer bir şeyi yıllar önce Scott Garner da yapmış ve natürmortu “hareketli” bir şeye dönüştürmüştü. Yani İngilizce’deki ifadesiyle *still-life*’taki

still’in yerini hareket almıştı.

Necla Rüzgar da farklı bir natürmort yorumu sunuyor. *Başka Algı Biçimleri* adlı yerleştirmede bir mücevher kutusu içinde ilk bakışta olağan ve “ölgün” görünen bir çift eldiven görüyoruz ama biraz daha yakından bakınca eldivenin üzerinde damarlar ve muhtemel kan izleri görülüyor. Yani burada da bir “canlandırma” hamlesi söz konusu. Ölü (buluntu) nesne, yaşayan ve rahatsız edici (ve Hitchcockvari) bir nesneye dönüşüyor. Yine, natürmortu tersine çeviren bir hamle. Necla Rüzgar’ın bu “bedenselliği” hissettiren işini Ali Şentürk’ün *Bu ben değilim, benden artakalanlar* adlı enstelasyonuyla birlikte okuyabilirsiniz. Şentürk de sergilediği otuz altı “kanlı” parmakla natürmortu bedensel ve “literal” bir düzeye taşıyor.

Natürmorta dair tartışmalardan biri de neyin natürmortun malzemesi olabileceğidir. Sergide yer alan Nur Koçak resimleri bu “malzeme” sorusunu genişletiyor zira karşımızda “doğadan” alınma değil, tamamen “yapay”

unsurlar var. Türkiye’de *pop-art*’ı çok öncelerden icra etmiş olan Koçak’ın sergideki 1976 tarihli parfüm şişesi resimleri, natürmortun içeriğini düşünmek için iyi bir vesile. Nur Koçak’ın bu *pop*-çağrışımlı işlerini yeni kuşaktan Şerif Karasu’nun *pop* (ya da çizgi film) çağrışımlı tavşan portresiyle ve Selim Cebeci’nin tanıdık bir kitaplığı ve üstündeki bibloları resmettiği “çağdaş” natürmortuyla birlikte okuyabilirsiniz. Aslında, Nafiz Topçuoğlu’nun *kitsch-pop* çağrışımlı fotoğrafını da bu gruba dahil edebilirsiniz.

Natürmort geleneğini başka açıdan bozan birkaç işten daha bahsetmek lazım. Mesela Yusuf Sevinçli’nin fotoğraf çalışması, *la fin de siècle* (yüzyıl sonu) Paris’inden kalma bir kara kalem çalışmasını andırıyor ama bunun bir fotoğraf olması resim, çizim ve fotoğraf arasındaki ayrım-ları belirsizleştirerek fotoğrafa ve natürmorta yüklenen kesinliği bozuyor. Anıl Saldıran ise daha kuir denebilecek bir figür sunuyor. Genet’in *Çiçeklerin Meryem Anası*’ndan

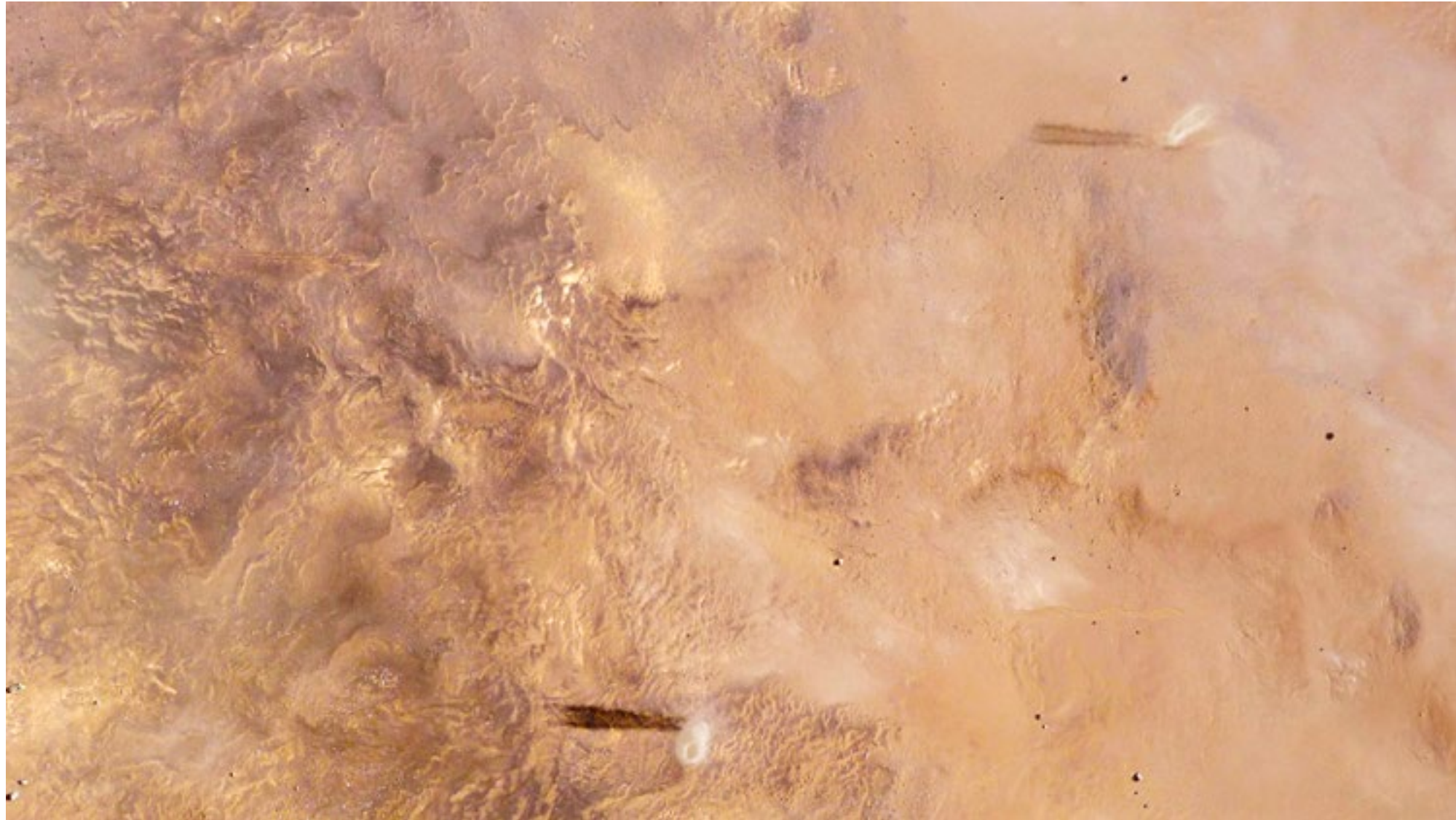
esinlenen ve bana biraz Anthony Hegarthy’i de anımsatan bu figürün bir nevi natürmort olarak burada yer alması da, natürmortun tanımını esneten bir diğer iyi müdahale.

Yazıyı serginin başladığı yerle bitireyim: Seval Şener’in *İki Bakış: Cézanne* adlı işi, kağıt, metal ve cam kullanarak Cézanne’deki o yoğun doku ve katmanları bugün tekrar yaratıyor ve Cézanne’yle bir konuşma başlatıyor. Bu Cézannevari, meditatif yoğunluğu bugün tekrar hatırlamak gayet önemli bir şey: Hem sanatsal anlamda hem de hayatın akışı ya da hem ontolojik hem de fenomenolojik anlamında.

Velhasıl, natürmort mevzusunu hem yeniden hatırlatan hem de çeşitli sapmalarla tartışmaya açan bir sergi bu: Majör-modern bir mevzuya önemli çağdaş katkıda bulunuyor.



Rastlantı ve zorunluluk



“Evrende var olan her şey rastlantı ve zorunluluğun meyvesidir.”

Demokritos

Yazı: Ulya Soley

Objektif bilimsel bilgi ile geleneksel felsefenin etik değerlerini bir arada nasıl düşünebiliriz? Kerem Ozan Bayraktar ve Sergen Şehitoğlu'nun Sanatorium'da 19 Nisan 2018 - 20 Mayıs 2018 tarihleri arasında gerçekleşen *Rastlantı ve Zorunluluk* sergisi, başlığını bu sorudan yola çıkan Jacques Monod'un bir kitabından alıyor. Monod'un 1970 yılında yazdığı bu önemli kitabın başlığının esin kaynağı ise Antik Yunan'da atom teorisini ortaya koyan filozof Demokritos. Monod, kitapta bilimsel bilgiyle çelişen inanç sistemlerini, çağın en önemli problemlerinden biri olarak tanımlıyor ve Platon, Hegel, hatta Marx'a meydan okuyor. Bu bilimsel düşünceye göre evren insanlar için tasarlanmadı. Ancak hem felsefe temelli değer sistemleri hem de manevi değerler, insanı evrenin merkezine alarak insan hayatının anlamlandırılmasına çaballıyor. Rastlantı, öngörülmesi mümkün olmayan durumlara, zorunluluk ise uygun şartların oluşmasına işaret ediyor. Bayraktar ve Şehitoğlu, sergi için ürettikleri işlerde bilimsel bilgi ile insanı merkeze alan düşünce biçiminin temas ettiği noktaları araştırıyorlar.

Kerem Ozan Bayraktar'ın *Potansiyel Olarak*

Yaşamamaz Bazı Gezegenler Serisi, aslında yaşanması mümkün olmayan fakat medyada “yeni bir Dünya” olarak sunulan gezegenlerden oluşuyor. On üç gezegenin yer aldığı bu seri, insan odaklı düşünme biçimini yansıtıyor ve bilimsel bilginin önemli olması için bir şekilde insanla ilişkilendirildiği gerçeğinin altını çiziyor. Örneğin “gezegen avcısı” olarak bilinen Kepler teleskopu ile 2013 yılında Güneş Sistemi dışında yaşam şartlarına sahip olabileceği düşünülen gezegenler keşfedilmesi, medyaya heyecan verici bir haber olarak yansımıştı. Üzerinde su bulundurduğu veya atmosferi olduğu düşünülen bu gezegenlerde potansiyel olarak yaşam olasılığı çok düşük. Haberlerde “Astronomi dünyası Kepler teleskopu tarafından keşfedilen yeni bir yıldız sistemi ve Dünya benzeri gezegenlerin heyecanını yaşıyor” gibi manşetlerle duyurulan bu araştırmalar, Dünya dışı yaşam olasılığından ziyade bilimsel bilginin gelişimi açısından önem taşıyor. Düşük ve yüksek olasılıklı durumların bir arada bulunduğu karmaşık sistemlerde etkileşimler sonucu ortaya çıkan uyumlu yapılar veya desenler, yani belirme (*emergence*) kavramı, rastlantısal etkileşimlerin beklenmedik

sonuçlarına işaret ediyor. Bu gezegenlerdeki yaşam olasılığı da aslında rastlantısal olarak mümkün olabilecek bazı etkileşimlerin potansiyel sonuçlarına odaklanıyor. Bayraktar'ın serisi, Kepler teleskopunun keşfettiği altı gezegeni içeriyor. Bir ansiklopedi sayfası büyüklüğünde sergilenen bu gezegen tasvirleri, kusursuz bir görsellik ve gezegenler hakkında detaylı bilgi içeren bölümleriyle nesnel bir dil ortaya koyuyor.

Sergen Şehitoğlu, *Mojave Çölü* başlıklı yerleştirmesi ile Amerika'da Kaliforniya Eyaleti'nde bulunan *Mojave Çölü*'nü galeri duvarında yeniden kurguluyor. Şehitoğlu, Google Earth üzerinden Mojave Çölü'nü inceleyerek insan etkisi hissedilen alanların bir listesini çıkarıyor. Bu koordinatların listesi, yani *Mojave Çölü Bilgilendirme Levhası*, alüminyum bir plaka olarak sergileniyor. Uydu görüntüleri aracılığıyla alınan bu koordinatların kuş bakışı görüntüleri ise insan etkisini açık eden işaretler içeriyor. Duvara ölçekli olarak yerleştirilen bu görseller aracılığıyla, çölde insan etkisinin belirginliği önemli bir şekilde göze çarpıyor. Bu parçalı yerleştirme, çölün geri kalanını göstermeyerek Bayraktar'ın da ele aldığı insan



Altın		Parent star		Orbital elements		
Planet	Kepler-452b	Star	Kepler-452	Orbital period (yr)	1,335.48 ± 9	
Alternative names	KEO TSO-82, KO-7833.3	Right ascension	(J2001) 23 ^h 44 ^m 30.89 ^s	Semi-major axis (AU)	0.349 ± 0.003 AU	
	EPIC 201145473, KIC 9833140.0	Declination	(J2001) -16° 10' 33.2"	Inclination	—	
	WASP 140103.0-061059.3 (b)	Apparent magnitude	2017	12.45	Scattered light	(b) —
	JM2013 (J1400009-0610592.3)	Spectral type	G2V			
		Distance	1,050 ly			
Physical characteristics		Discovery info				
Mass (M _J)	(M _J) 5.9 ± 0.5 M _{Jup}	Radius (R _J)	1.187 ± 0.026 R _{Jup}	Discovery date	2018	
Radius (R _J)	1.2 ± 0.2 R _{Jup}	Temperature (K)	5,100 ± 600 K			
Temperature (K)	2,610 ± 400 (17.7°)	Density (g/cm ³)	0.73 ± 0.08	Discovery location	Kepler science team	
Surface flux (W/m ²)	3.5 W/m ²	Age	6.0 ± 0.4 Gyr	Discovery status	Kepler science team	



Altın	Planet	Parent star	Star	Orbital elements	
Altın	Wolf 1061c	Wolf 1061	Orange dwarf	(P)	17.9 d
Altın	HD 207478 (GJ 438), GJ 438c	Right ascension	(RA)	5h 30' 30" 17.7	Time-range days
Altın	2MASS J04503010-0134443	Declination	(DEC)	-14° 54' 40" 43.0	(J2000.0)
Altın	HD 207478, GJ 438 c	Average magnitude	(mag)	11.87	Intensity
Altın	7C 5051-013, V1090 Ceph	Spectral type		M0.5 IV	
Altın		Distance		13.8 ly	
Altın		Mass	(M)	0.21 M _{sun}	Stellar info
Altın		Radius	(R)	0.24 R _{sun}	Size
Altın	1.6 R _{Jup}	Temperature	(T)	2800 ± 200 K	Dwarf velocity
Altın	224 ± 10 K (102 K, 148 K)	Age	(yr)	<0.02 ± 0.17	Structure
Altın	0.60 M _{Jup}	Mass		3-4 M _J	Discovery status
Altın					Submitted

(SOL SAYFA) KEREM OZAN BAYRAKTAR VE SERGEN ŞEHİTOĞLU, ÇÖL ŞEYTANLARI, VİDEO YERLEŞTİRMESİ, 2018
(YUKARIDA) KEREM OZAN BAYRAKTAR, POTANSİYEL OLARAK YAŞANAMAZ GEZEĞENLER SERİSİ, 2018

(BÜTÜN FOTOĞRAFLAR: SANATORIUM'UN İZNİYLE)

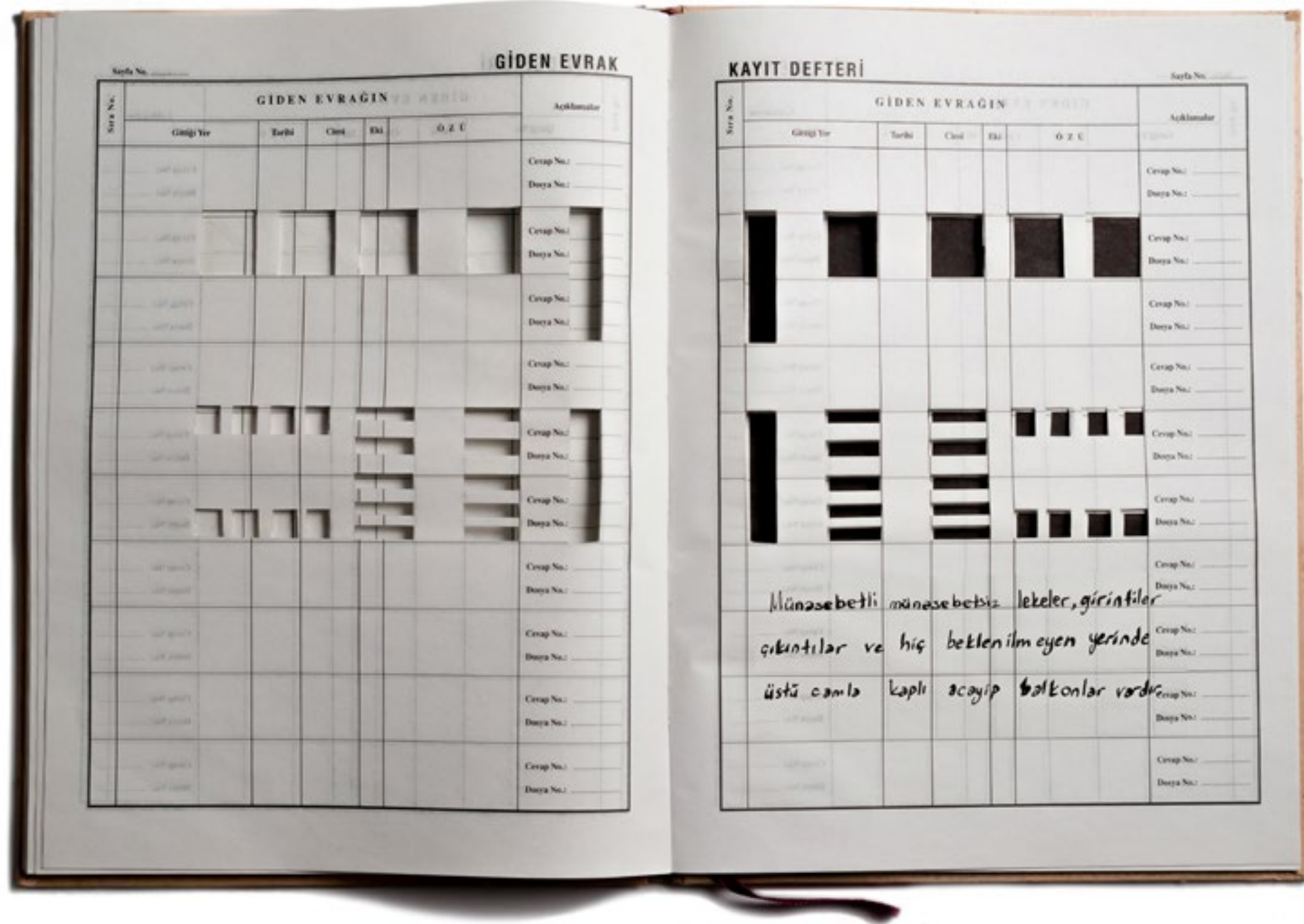
odaklı düşünce biçimine işaret ediyor. Son dönemde çok daha fazla konuşulmaya başlanan Antroposen kavramı, Dünya'nın yaklaşık son üç yüz yıldır içinde bulunduğu jeolojik döneme verilen ad olarak tanımlanıyor. İnsanın Dünya'ya etkisinin jeolojik olarak önemli bir boyuta gelmesine işaret eden Antroposen'e odaklanan sanatçı, yaşam için gerekli olan madde ve enerjilerin işlenmesi sonucu çevreye yayılan formların, insan üretimi diğer nesnelerle görsel olarak benzerlik gösterdiğini de görürür kılıyor. Kerem Ozan Bayraktar ve Sergen Şehitoğlu'nun birlikte gerçekleştirdikleri *Çöl Şeytanları* başlıklı animasyon video ise, çölde oluşan küçük toz fırtınaları üzerine. Belirme kavramından yola çıkan video, rastlantısal etkileşimlerin tahmin edilemeyen yeni formlar ortaya çıkarmasını konu alıyor.

Sergi, Bayraktar ve Şehitoğlu'nun beraber sürdürdükleri bir okuma ve araştırma grubu ile şekilleniyor. İki sanatçının hem beraber ürettikleri videoda, hem de kendi işlerinde, yürüttükleri bu araştırma yoğun bir şekilde hissediliyor. Sanatçıların araştırma sürecini şekillendiren kaynaklarından biri Spencer Brown'ın 1969 yılında

yayınlanan *Laws of Form* kitabı. Evrenin ortaya çıkmasıyla ilgili önemli bir kaynak olan matematik temelli bu kitap, dil ve mantık üzerine çalışan Wittgenstein ile psikanalist R. D. Laing'in teorilerinden yola çıkarak özcü olmayan bir bakış açısıyla farklı oluşumları bir bütün olarak ele alan sistem teorisine de yakın duruyor. Addy Pross'un *What is Life?* başlıklı kitabı ise sanatçıların yararlandığı bir diğer kaynak. Pross'un 2012 yılında yayımlanan bu kitabı, kuantum fizik çalışmalarıyla bilinen Schrödinger'in 1944 tarihli aynı ismi taşıyan *What is Life?* kitabından yola çıkıyor. Kitapta genetik bilimin problemlerini fizik perspektifinden ele alan ve Jacques Monod'a benzer bir şekilde bilimin felsefe ve etikle olan ilişkisini araştıran Schrödinger'in ardından Addy Pross, “Hayat nedir, nasıl başladı ve nasıl tanımlanmalı?” sorularını yeniden ele alıyor.

Sergi broşüründe yer alan, araştırma süreçlerini yansıtan akıl haritası, işlerin oluşum sürecindeki referansları içeriyor ve iki sanatçının ne tür bağlantılar kurarak hareket ettiklerini izlemesi çok kolay bir şekilde ortaya koyuyor. Bu haritanın anlattığı gibi, düşük olasılıklı habitatlara uygun şartlarda “iş yapan, çoğalan şeyler” geçici adacıklar

halinde bir araya geliyor. Bu geçici adacıklar, biyolojide olduğu gibi, kendi düzen yapılarını kopyalıyor. Düzenli dediğimiz düşük olasılıklı durumlar, zamanla bir araya gelip öngörülmesi mümkün olmayan (rastlantısal) uygun şartlar sağlandığında (zorunluluk), yüksek olasılıklı durumlara evrilebiliyor. Sergi bir bütün olarak ele alındığında, Bayraktar'ın potansiyel yaşam alanı olarak sunulan gezegenlerde yaşam olduğu takdirde, Şehitoğlu'nun araştırdığı Antroposen etkisine giden bir yolculuk döngüsünü rastlantı ve zorunluluk kavramları ile ele alarak, potansiyel olarak ütopya gibi görünen bir durumun aslında distopyaya daha yakın olduğunu gösteriyor.



ÖZGE TOPÇU, İSTİHALE MÜZESİ, SANATÇI KİTABI, 2018

Mecazi mekân

Yazı ve fotoğraflar: Pınar Öğrenci

MARSistanbul 10 Mayıs-3 Haziran 2018 tarihleri arasında kavramsal çerçevesi ve organizasyonu Pınar Öğrenci ve Minou Norouzi tarafından gerçekleştirilen *Mecazi Mekân* sergisine ev sahipliği yaptı. Video, fotoğraf, resim ve yerleştirme işlerinin yer aldığı sergiye, Ala Hlassoun, Keywan Karimi, Louis Henderson, Sibel Horada, Metehan Özcan, Neriman Polat, Özge Topçu, Pınar Öğrenci ve Selini Halvadaki katıldı

Mekân, siyaset üzerine düşünmenin bir kipidir ve farklı mekân imgeselleri farklı siyaset anlayışlarını besler. Mecaz bir şeyi kendi temel anlamından sıyrarak başka bir şekilde anlatmamıza aracılık ederek yaratıcı bir imge kapasitesi sunar. Tahakküm sistemlerinin mekân ve zaman düzenlemelerini dayatması ve mekânın sıklıkla bir denetim ve tahakküm aracı olarak görünmesi, siyaseti mekân üzerinden düşünmek için iyi bir nedendir. Arendt'e göre siyasal eylem ile, bir 'eyleme ve konuşma alanı' ile birlikte siyasal bir alan da yaratmış oluruz. Arendt bu alana 'görünüş sahası' adını verir. Görünüş sahası her zaman potansiyel bir sahadır, devrimlerde olduğu gibi aniden meydana gelebilir veya bir yasayı ya da politikayı değiştirme çabasında olduğu gibi yavaşça gelişebilir. Şehir, zaman ve mekân düzenlerini, yer hiyerarşilerini ve bunların aracılığı ile kurumsallaşmış ve meşrulaştırılmış tahakküm biçimlerini tesis eden bir simgeleştirme biçimidir.*

Mecazi Mekân sergisi, toplumsal hareketlerin mekân, iktidar ve hafıza ile ilişkisini araştırıyor. Kolektif hareketler tıpkı karnavallar gibi, farklı yaş, etnik grup ya da sınıftan gelen insanların kenti kısa bir süreliğine de olsa ele geçirdiği anlarda gerçekleşir; şehrin meydanları adeta bir tiyatro sahnesine dönüşür. Ancak karnavaldan farklı olarak isyan hareketlerinde, iktidar ve siviller genellikle karşı karşıya gelir; insan hakları ihlalleri ile mekânsal tehditler birbirine paralel süreçlerde gelişir. Siyasi iktidar kendi kültürel ve siyasal dilini mimarlık ve şehir üzerinden kurarken, siviller de kolektif hafızada yer etmiş, Arendt'in "görünüş sahası" adını verdiği sembol mekânları savunmaya devam eder. Kent artık bir tür rövanş sahnesine dönerken, yapılar sadece fiziksel değil, sembolik temeller üzerinde de yükselir.

Serginin referans noktası, Louis Henderson'ın, 1952'de çıkan ve Kara Cumartesi olarak da anılan Kahire Yangını'ndan esinlenen *The Day Before the Fires* (2012) isimli videosu. Kahire'de anti sömürgeci bir

hareket olarak başlayan protestoların sonucunda çıkan yangın büyük kayıplara yol açar, sömürge sembolü olan ve Batı'yı temsil eden; opera binası, gece kulübü, tiyatro ve mağazalar da dahil bir çok bina yakılır. Yangın ve protestoların ardından askeri rejim ve Nasr dönemi başlar. Tahrir Meydanı'ndaki Arap Baharı gösterileri birçok tarihçi tarafından Kahire Yangını ile karşılaştırılmıştır. *Mecazi Mekân*, Kahire örneğinde olduğu gibi döngüsel bir şekilde, benzer toplumsal hareketlere sahne olan kentsel mekânı, yüzyılın en büyük problemlerinden biri olan 'hatırlama' eylemi için başlangıç noktası olarak ele alıyor. *Mecazi Mekân*, ulus devlet ve modern toplumun inşa edildiği Birinci Dünya Savaşı sonrasında günümüze uzanarak, birçok toplumsal harekete sahne olmuş İzmir, Kahire, Atina, Tahrir ve İstanbul gibi farklı şehirlerden taşan öfkeyi görselleştirme denemesine girişirken, insan hakkı ihlalleri ile mekânsal tehdit arasındaki ilişkiyi hem şehir hem de mekân ölçeğinde görünür kılıyor. Sergi, savaş, devrim, sömürgecilik, askeri rejim ve isyan hareketleri çerçevesinde kent ve mimarlığın form üretme şeklindeki yerleşik düşünce biçimlerine alternatif olarak, bir süreç form verme gibi 'mecazi' anlamları üzerine düşünmek için bir kapı aralıyor.

İşlerinde kişisel ve kolektif tarih fikrine odaklanan Sibel Horada, yok olmakta olanın belleğini tuhaf ve rastlantısal örgüler etrafında sorgular. Horada için bellek, kayıp olanın sadece hafızasını tutmak değil, onu süregelen bir biçimde yeniden üretmek ve çoğu zaman fiziksel anlamda bir başka şeye dönüştürmektir. Horada'nın *Smyrna'nın Ardından* (2012-4), savaş sonrasında unutulmuş bir kentsel hafıza ve yok sayılan bir kültürü hatırlamak için bir ışık yakıyor. Sanatçı *İzmir Yangını* (1922) ile ilgili ürettiği bir grup işi yaparak, kolektif bir belleği kendi küllerinin içindeki izlerden doğurmaya çalışıyor.

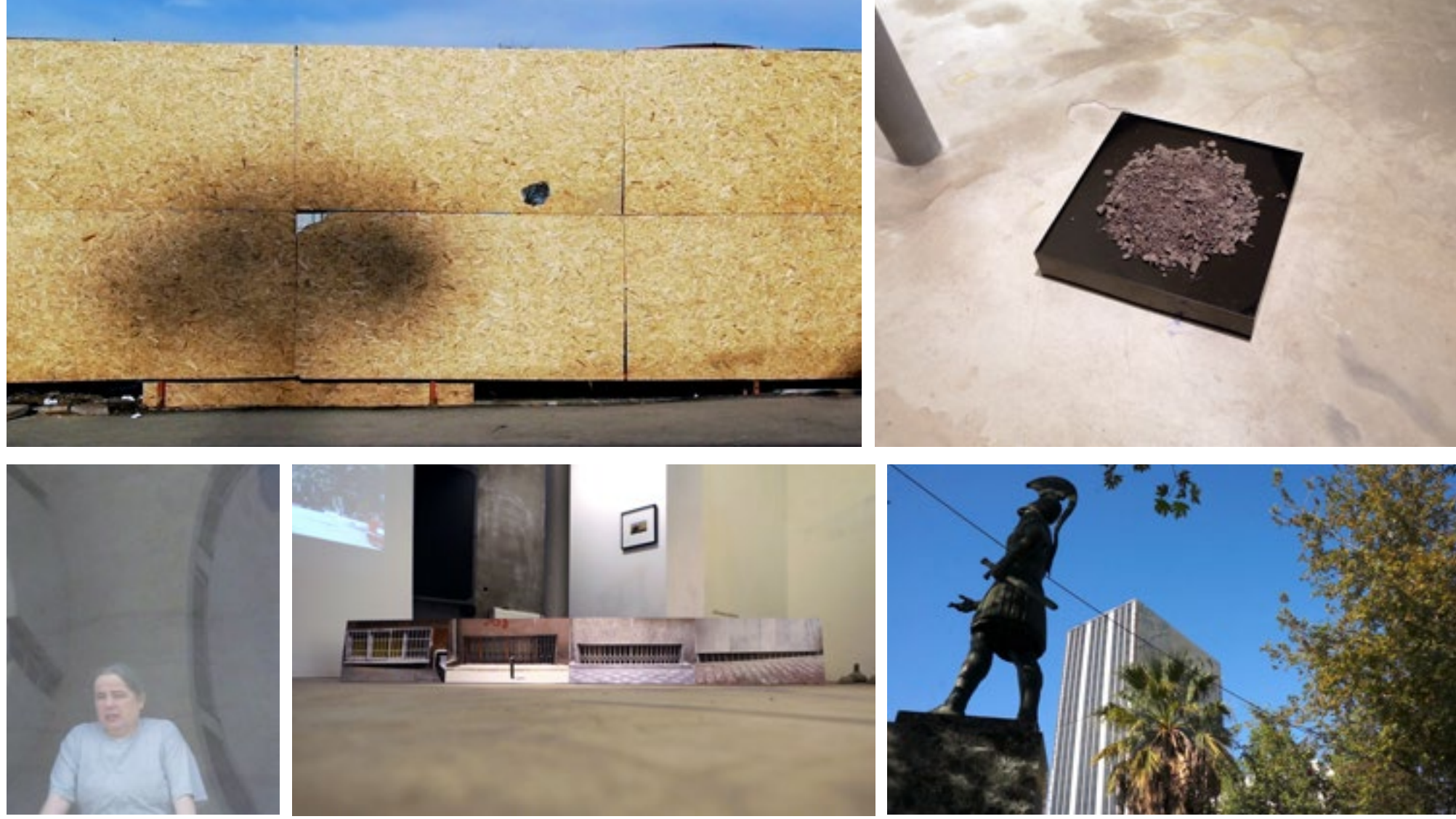
Özge Topçu modernizmin araçlarının inandırıcılığını

Devrim,
işgal,
yangın,
savaş,
darbe,
isyan,
hodri meydan!

Duvar, gazete
Kaldırım taşı, barikat
Silah, ateş
Yangın, alev,
hatıralar kül
devriyeler sus gezer!

Soylar kırılır,
taşlar kırılır.
İhya der,
ihale eder.
Beton döker,
suç örter.
Bina diker,
rant biçer.

Hausmann, Napolyon
Shpeer, Hitler
Bu liste böyle gider...



(SOLDAN SAĞA YUKARIDAN AŞAĞI) PINAR ÖĞRENCİ, TAKSİM MEYDANI'NDAKİ BİR AĞACIN GÖLGESİ, FOTOĞRAF, 40X40 CM, 2013
SİBEL HORADA, SMYRNA'NIN ARDINDAN, İMHA EDİLEN BİR YERLEŞTİRME ESERDEN GERİYE KALANLAR; KÜL, ÇİVİ, PLEKSİGLAS, 2012-14
METEHAN ÖZCAN, GÖZLEM, DİJİTAL FOTOĞRAF, 2 ADET, PERFORE VİNİLE BASILARAK PENCERE CAMINA UYGULANMIŞ, 91X71 CM, 91X47 CM, 2012
NERİMAN POLAT, EV TİPİ, MDF ÜZERİNE C.PRINT FOTOĞRAF, 35 X 258 CM, 2008
SELİNİ HALVADAKİ, OFF-HISTORY, VIDEO, HD, 19'11", 2014

sorgulamak için, aile-birey-ulus kimliği inşası ve mimari ile propaganda gibi araçların bağlamları üzerinde oynamalar yaparak, onları yeniden kurgular. Sergide sanatçının 1930'larda Ankara'da inşa edilen, Cumhuriyet'in erken dönem modern mimarlık eserlerinin propaganda ile ilişkisini inceleyen *İstihale Müzesi* (2018) isimli bir sanatçı kitabı yer aldı. Özge Topçu *Nature Morte* (2016-17) isimli yerleştirmesinde ise dünyanın çeşitli rejimlerinden ikonik mimari örnekleri, modernizmin görsel temsiliyet meselesi üzerinden analiz ediyor. Yerleştirmede Oscar Niemeyer'in Sao Paulo'daki TV kulesi, Bulgaristan'daki Buzluca Komünist Parti Toplantı Binası ve Bakü'deki Azeri Yerel Modern restoran binası gibi yapı modelleri, kendi idealist manifestolarını yitirerek birer arkeolojik kalıntıya dönüşüyor.

25 Ocak 1952, şehir merkezi. "Mülsüz şehirliiler (...) daha fazla bekleyemediler; o akşam patladılar." Ertesi gün, 26 Ocak'ta, sivil kargaşa şehrin farklı bölgelerine yayılarak Kahire Yangını'na sebep oldu. Louis Henderson, aynı günde, 25 Ocak 2012'de, bu olayın izlerini sürmek için yola çıktı. Dokuz dakika kadar süren, hareket eden bir araçtan yapılmış çekimden oluşan iş, bizi günümüz Kahiresinde ısıt ısıt, güneşli bir günde yolculuğa çıkarır. Bu görüntülerle birlikte Henderson'ın sakin, uysal bir sesle Mahmood Hüseyin'in *Mısır'da Sımf Çatışması*, 1945-1970 kitabını okuduğunu duyuyoruz. *The Day Before the Fires* (2012) bazı şeylerin tehditkarlığını kabul ederken bir taraftan da sükunet hissi geçirir. Tehdit, olduğunu bildiğimiz 'felaket' bilgisinde gizlidir ama hiçbir zaman kendini görüntülerde göstermez. Mısır'ın Arap Baharı'nın başladığı 25 Ocak 2011'de Abdulrahman Mahmoud Korany'nin kaydettiği ambülansın melodik kakofonisi ve polis sirenleriyle birlikte film geçmişle günümüz arasındaki çizgiyi takip eder. *İzmir Yangını ve Kahire Yangını* örneklerinde iki eski Osmanlı toplumunun 'Bati' ya karşı verilen mücadelede kültürel mirası gözden çıkardığını görüyoruz.

Selini Halvadaki'nin *Off-History* (2014) adlı videosu, Yunanistan'ın ana limanı Piraeus'taki bitmemiş bir binayı ana 'karakter' olarak kullanır. İnşaat sırasında terk

edilmiş bu yüksek binanın tehditkar varlığı, Piraeus'taki canlı binaların arasında rahatsız bir şekilde durur. Bina'nın tarihini araştıran sanatçı, arşiv 'mantığı' ile mücadele etmek zorunda kalır. Sanatçı için olduğu gibi izleyici için de binanın kendisi ve parçalı tarihi ancak yapı destekleri ve mantık terk edildiği zaman kendini gösterir. Farklı sesler, binanın bitmemiş halinin onlar için ne ifade ettiğini anlatır: Olmamış bir yarın demektir bu bina, başarısızlık sembolü, boşluk, iptal edilme, olmaması gereken bir şey, gerçekleşemeyen bir modernlik, her şeye rağmen Avrupalı olma isteği, yanlış idare edilen bir demokrasi, cuntayı hem unutmak hem hatırlamak.

Keywan Karimi başka bir mecazi mekân örneğini serginin kamusal programına taşıyor. Tahran'da İslam Devrimi boyunca duvar yazısı gazete gibi bir işlev görür. Bir tür iletişim aracı olan duvarlar, devrim sahnesinin her gün değişen dekoru gibidir. Duvarlar kritik mekânlardır. Şehirlerle yükselirler ve yüzleri, isimleri ve yazıyı çağırırlar. Güçlü ve zayıf olanlar, sloganlar, şiirler ve marşlar. Duvarları okuduğumuzda mekân sakinlerinin hayallerini keşfediyoruz." Keywan Karimi'nin SALT Beyoğlu'nda gösterilen *Duvarlara Yazmak* (2015) adlı filmi, Tahran'da graffitinin evrimi üzerine yapılmış yaratıcı bir belgeseldir. İran'ın son otuz yıllık siyasi tarihinde duvar yazısının rolünü anlatır. Film ne bir şeyi savunur, ne de bir şeye karşıdır; Tahran'ın duvarlarını sosyal ve siyasi bir mekân olarak gösterirken aynı zamanda farklı kesimlerden oluşan İran halkının gündelik bilinçaltı ifadelerini gösterir.

Toplumsal ve mekânsal adaletsizliğin izini süren Neriman Polat *Ev Tipi* (2008) işiyle bodrum katlarına iniyor. Sanatçı alt sınıfların kente baktığı daracık pencereleri birbirine ekleyerek adeta bir isyan çılgılığı yükseltiyor. Her yönetim değişikliğinde biraz daha yükselen kaldırımlar, kentin rant değerini yükseltirken, aşağıdakilerin ışığı azalır. Yan yana basılmış fotoğraflardaki bodrum kat pencereleri gittikçe küçülürken şehir batıyormuş gibidir. Polat'ın fotoğraflarındaki kaldırımlar işçi hareketlerindeki sınıfsal öfkenin dışavurumu olan barikatları hatırlatır.

Metehan Özcan'ın *Gözlem* (2012) isimli fotoğraf serisi, kentsel mekânın kamu tarafından ele geçirildiği benzersiz bir örgütlenmeye sebep olan Ermeni gazeteci Hrant Dink'in öldürülmesiyle ilgilidir. Hrant Dink 2007'de Şişli'deki Agos Gazetesi önünde öldürüldüğünde binlerce insan tepkisel bir şekilde Agos Gazetesinin önünde buluşarak Taksim Meydanı'na yürüdü. Hrant Dink her ölüm yıldönümünde yine Agos Gazetesi'nin önünde buluşarak anıldı. Özcan'ın MARSistanbul'un yer aldığı binanın pencerelerinde duran fotoğrafları, Dink'in beşinci ölüm yıldönümü törenini evlerinin pencerelerinden izleyen insanların tepkilerini gösterir. Çözünürlüğü son derece düşük olan flu fotoğraflar adeta cinayetin bulanık yüzünü hatırlatır.

Pınar Öğrenci'nin *Taksim Meydanı'ndaki Bir Ağacın Gölgesi* (2013) isimli fotoğrafı *Yıkılmakta Olan Yeni Yapılar* (2013) videosundan alınan bir imajdır. Meydan'daki tünel inşaatının etrafını saran ahşap blokların üzerinde inşaatı izlemek için halk tarafından açılmış delikler vardır. Şehirdeki edilgen izleyicinin bir kısmı, sadece iki ay sonra başlayacak Gezi Direnişi sonrasında aktif pozisyona geçerek kent haklarını savunmak üzere meydana ve Gezi Parkı'nı bir süreliğine de olsa ele geçirecektir. Ahşap panellerin üzerindeki ağaç gölgesi, çok yakında başlayacak olan direnişin habercisi gibidir.

Arap Baharı ile başlayan isyanlar Suriye'deki milyonlarca insanın zorla yer değiştirmesi ve kentlerin harap olmasıyla sonuçlandı. Ala Alhassoun Suriye'deki savaştan kaçarak sırasıyla Kahire, Gaziantep ve Hatay'a gider ve nihayet 2016 yılında İstanbul'a yerleşir. Sanatçının kağıt üzerine mürekkep tekniğiyle hızlı bir şekilde yaptığı *Sükun* (2018) serisinde, üst üste binen çoklu imgelerin tekrarı savaş hafızasının tazeliğini yansıtır; resimlerde nesne, yapı ya da insan birbirinden ayrıt edilmeyecek şekilde bir yığın oluşturur; Alhassoun'un deyimiyle artık yıkılacak birşey kalmayınca 'sükun' başlar. Alhassoun, şahit olduğu yıkım ve maruz kaldığı sayısız yer değiştirmeye ile tezat halindeki canlı renkleri, içindeki korku ve etrafını saran can sıkıntısı ile mücadele etme taktiği olarak kullanır.



PLAK: BOZ SCAGGS, MIDDLE MAN, COLUMBIA - FC 36106, ABD, 1980
FOTOĞRAF: GUY BOURDIN TASARIM: NANCY DONALD

Fotoğraf ve müziğin kesişme noktası Otuza otuzluk arzu nesneleri



PLAK: EVERYTHING BUT THE GIRL, BEFORE TODAY, VIRGIN - VST 1624, İNGİLTERE, 1997 FOTOĞRAF: JUERGEN TELLER TASARIM: FORM/EBGT
PLAK: GRACE JONES, ISLAND LIFE, ISLAND RECORDS - 207 472, FRANSA, 1985 FOTOĞRAF: JEAN-PAUL GOUDE TASARIM: GREG PORTO
PRINCE, LOVESEXY, PAISLEY PARK - 9 25720-1 ABD, 1988 FOTOĞRAF: JEAN-BAPTISTE MONDINO TASARIM: LAURA LIPUMA
SERGE GAINSBURG, LOVE ON THE BEAT, PHILIPS - 822 849-1, FRANSA, 1984 FOTOĞRAF: WILLIAM KLEIN TASARIM: BİLİNMIYOR

2015 yılındaki ilk sunumundan itibaren gittiği her yerde büyük ilgi gören *Total Records: Vinyl & Photography*, geçtiğimiz aylarda şimdilik son durağı olan Barselona'daydı. Fotoğraf ve müziğin el ele verip hayat bulduğu ikonik plak kapaklarına adanmış sergiyi değerlendirdik

Hangimiz hayatında, en az bir kez, sırf kapağına bakıp beğenerek bir plak almamıştır? Tamam, kabul ediyorum, belki bazılarımız için plaklar, yetişemediğimiz bir döneme ait nostaljik birer objeden ibaret olabilir. O zaman aynı soruyu 'plak' yerine 'kaset' veya 'cd' koyarak tekrarlayalım: Hangimiz hayatında en az bir kez sırf kapağına bakıp beğenerek bir kaset veya cd almamıştır? (Aslında albümleri hatta artık sadece şarkıları dijital olarak indirip dinlediğimiz bu günlerde, fiziksel olarak kaset veya cd alan ya da bir albümü baştan sona dinleyen de pek kalmadı ya neyse!) Yine de, market raflarında bilmediği sıra sıra şarap markası/çeşidi karşısında dakikalarca kıvrınmaktansa en yaratıcı etikete sahip şaraplardan birini seçen veya zaman zaman kitapçada ismini hiç duymadığı ama kapağına vurulduğu kitabı alan ve her ikisinde de genelde yanılmayan biri olarak, yu-karıdaki soruya kendi adıma olumsuz bir yanıt vermem imkânsız.

Kapağı olmayan bir albüm neye benzer? Eğer yine plaklara dönecek olursak, polivinil klorürden üretilmiş, üzerine ses/müzik kaydı yapılmış, ortası boş, siyah bir daire ve bu daireyi dış darbelerden korumak/saklamak için kullanılan karton bir kılıftan oluşan bir nesneye. Peki bir albümü var eden ve klasik/kült haline getirebilen sadece ihtiva ettiği

müzik midir? Muhtemelen hayır. Sanatçının/grubun kimliğine, yaptığı müziğin tarzına dair ipuçları da içeren fotoğraf, resim, illüstrasyon ve tipografiden oluşan tasarımıyla, üzerinde uzun uzadıya düşünülmüş görsel bir temsil (ve de nihayetinde reklam) aracı olan kapağının da parmağı vardır bunda.

Kapağındaki Andy Warhol imzalı soyulabilir muz illüstrasyonuyla da kültleşen, The Velvet Underground'un efsanevi çıkış albümü; Beatles üyelerini kayıt yaptıkları stüdyonun önündeki yaya kaldırımında birbirinin peşi sıra yürürken gösteren -son stüdyo albümleri- *Abbey Road*; prize takılı mikrofonuyla tek ayağı arkada havadayken profilden poz veren Grace Jones'un androjen, post-endüstriyel küresel ikonluğunu sağlamlaştıran *Island Life*; Patti Smith'i beyaz bir duvar önünde, omuzuna attığı siyah ceketıyla adeta dünyaya meydan okur bir ifadeyle resmeden *Horses*; 30'lu ve 40'lu yılların sıra dışı haber fotoğrafçısı Weegee'nin Coney Island'daki halk plajında eğlenen kalabalığı resmeden siyah beyaz fotoğrafını kapağına taşıyan, George Michael'in solo kariyerinin ikinci albümü *Listen without Prejudice Vol.1*; Nirvana'yı bir anda grunge müziğin en tepesine yerleştiren, bir dolarlık banknotu suyun altında yakalamaya çalışan bebek fotoğrafı

kapağıyla *Nevermind* veya dar bir kot giymiş bir erkeğin kasık bölgesine odaklanan yakın plan bir fotoğrafı -üzerinde gerçek bir fermuarla- kapak yapan Rolling Stones albümü *Sticky Fingers*... Popüler müzik tarihi, burada saymakla bitmeyecek, kapaklarıyla ikonlaşmış/özdeşleşmiş, yukarıdakilere benzer yüzlerce albümle dolu. Bu nedenle bir albümün değerinin ve müzik tarihi içindeki konumunun, müzikal kalitesinin/yaratıcılığının/yeniliğinin yanı sıra ticari bir nesne/ürün olarak raflara çıktığı 'paket'le de ilişkili olduğunu söylemek hiç de abartı olmaz.

İşte bu noktadan yola çıkan *Total Records: Vinyl & Photography* de yirminci yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen, kimi özel olarak çekilmiş kimi içeriğe uygun olarak -fotoğraf tarihinden veya güncel işlerden- seçilmiş fotoğrafları bir anlamda yüzüne taşıyan beş yüzü aşkın plak kapağından oluşan bir sergi. İlk olarak, fotoğraf dünyasının en önemli festivallerinden Arles Fotoğraf Buluşmaları'nın 2015 edisyonunda görücüye çıkan sergi, otuz yılı aşkın bir süredir plak koleksiyonu yapan ve 15 bin plaklık bir arşive sahip olan Antoine de Beaupré, Paris'teki *Monster Melodies* isimli plak dükkanının sahibi Serge Vincendet ve Arles'in direktörü Sam Stourdézé'nin ortak çalışması. Ağırlıklı de Beaupré'nin kişisel koleksiyonundaki plaklardan derlenen sergi Arles'da o kadar ilgi gördü ve başarılı oldu ki, hemen ardından önce Zürih yakınlarındaki Fotomuseum Winterthur'da, daha sonra da Budapeşte'deki Robert Capa Contemporary Photography Center'da ve Berlin'deki c/o Berlin'de izleyicilerin karşısına çıktı. Fotoğrafların ilk kez kullanıldığı ya da yeniden yorumlandığı bağlamı/medyumu izleyicilere hatırlatmak dürtüsüyle -kullanılan fotoğrafların baskılarına değil- orijinal plak kapaklarına yer veren serginin son durağı ise Barselona'daki Foto Colectania oldu. Geçtiğimiz Mart'ta kısa bir Barselona gezisi yapma fırsatı bulmuşken bir müzik ve fotoğraf tutkunu olarak bu sergiyi kaçıramazdım ve ilk iş olarak serginin sona ermesine birkaç gün kala Foto Colectania'nın yolunu tuttum. Foto Colectania, 2002 yılında kurulan ve yakın zamanda yeni mekânına taşınan kâr amacı gütmeyen bir kurum. Sergilerin yanı sıra fotoğraftaki yeni olanaklara/açılımlara ilişkin etkinlikler ve çeşitli yayımlar da yapan Foto Colectania, üç bini aşkın kitaplık bir kütüphaneye ve önemli bir fotoğraf koleksiyonuna da sahip. Total Records'un 22 Kasım 2017-11 Mart 2018 arasına tarihlenen beşinci durağı olan Foto Colectania, serginin daha önceki gösterimlerden farklı olarak, 70'lerin sonlarından itibaren müzik dünyasındaki güncel trendlere ayak uydurarak modern fotoğrafı plak kapaklarına taşımaya başlayan İspanya müzik piyasasından bir seçkinin yanı sıra Latin Amerika müziğinin İspanya'da yaygınlaşması için yaptığı katkılarla tanınan Alejandra Fierro Eleta ya da nam-i diğer Gladys Palmera'nın koleksiyonundan bir seçkiyi de duvarlarına taşıyordu.

Total Records, birbirini etkileyen ve besleyen bu iki sanat dalı arasındaki bağı sadece kronolojik ve tematik bir yaklaşımla ele almıyor. Bunun yerine altı asırlık kariyeri boyunca 120'nin üzerinde plak kapağına imza atmış olan Richard Avedon'a ayrılmış özel bir bölüm; her albümünde görünümünü değiştiren, her seferinde kimliğinin farklı bir yönünü ifşa eden David Bowie'nin 1970'lerde çıkardığı dokuz 45'likten oluşan seçki; 80'lerin ilk yarısında, müzik dünyasının en çarpıcı görsel yaratımlarından birine imza atan Grace Jones ve Jean-Paul Goude iş birliğiyle ortaya çıkan plak kapaklarına yer veren bölüm; müzisyenlerin vazgeçilmez coverlara selam göndererek Abbey Road, Sergeant

Pepper's Lonely Hearts Club Band, Sticky Fingers gibi ikonik plak kapaklarının başka müzisyen ve gruplar tarafından *cover*lanmış versiyonlarından örnekler içeren bölüm; aslında fotoğrafçı olmayan ama işlerinde zaman zaman fotoğraf kullanan Andy Warhol, Robert Rauschenberg ve Dieter Roth gibi sanatçıların tasarladığı plak kapaklarından örneklerle yer veren bölüm ve caz müziğinin köşe taşı plak şirketlerinden Blue Note'un yayımladığı, görsel kimliklerindeki tutarlılıklarıyla da meşhur plaklarının kapaklarına ayrılmış özel bölüm gibi çok sayıda alt başlık içeriyor Total Records.

Es geçilmemesi gereken bir diğer bölüm de isimleri reklam ya da moda fotoğrafıyla ama daha sonradan müzisyenlerin ve/veya tasarımcıların albüm konseptine uygun bularak seçtikleri, ünlü fotoğrafçıların -kimisi çok bilinen kimiye gizli kalmış- fotoğraflarını kapaklarına taşıyan plaklara ayrılmış bölüm. Fotojurnalistlerden hümanist fotoğrafçılara, *deadpan* fotoğrafın akla gelen ilk isimlerinden belgesel fotoğrafçılara kimler yok ki bu bölümde? Weegee (George Michael, *Listen without Prejudice vol.1*), Bernd&Hilla Becher (Kraftwerk, *Kraftwerk*), William Klein (City Kid, *Name of the Game*), William Eggleston (Big Star, *Radio City*), Elliott Erwitt (Fairground Attraction, *The First of a Million Kisses*), Sebastião Salgado (Jerry Harrison, *Casual Gods*), Robert Doisneau (Tracey Thorn, *Plain Selling*), René Burri (Kiss in the Dark, *Something Special*), Andreas Gursky (Members of Mayday, *Worldclub*), Anders Petersen (Tom Waits, *Rain Dogs*), Emmet Gowin (Cat Power, *Headlights*)...

Foto Colectania'nın geniş sergi mekânının tüm duvarlarına ve kolonlar arasına monte edilmiş pembe, yeşil, sarı ve lacivert renkli büyük panellere yerleştirilmiş yüzlerce plak kapağı... Bir yanda müzik tarihinin efsanevi onlarca grup ve şarkıcısı, diğer yanda fotoğraf tarihinin efsanevi isimleri... Kimi "Aaa, bunu da o çekmiş meğer" dedirten kapaklar, kimi "Bende bunun kasedi/cd'si var" dedirtenler... Total Records, belli bir yaşın üzerindekiileri ilk gençliğine ışınlıyveren bir zaman makinesi gibi. Ve iki sanat dalının el ele verdiği nadide alanlardan birine dair hummalı bir adanmışlık ve çalışmanın -onca veriyi rağmen- insanı yormayan zevkli bir sunumu.

Yirminci yüzyılın ikinci yarısına dair alternatif bir fotoğraf tarihi önermesi olarak da görülebilecek *Total Records*'un bir sonraki durağının neresi olacağı henüz meçhul. Ama meraklısına bir not olarak Antoine de Beaupré'nin edittirliği, Jacques Denis ile Jean-Baptiste Mondino'nun katkılarıyla hazırlanan ve Aperture tarafından yayımlanan *Total Records: Photography and the Art of the Album Cover* başlıklı, sergideki plak kapaklarından daha da fazlasını içeren -dört yüz elli sayfalık- bir kitap olduğunu da ekleyerek bitirelim.



TOTAL RECORDS: VINYL & PHOTOGRAPY SERGİ GÖRÜNÜMÜ

Sanata destek verir -miş gibi yapmak



Genç sanatçılara destek vermek yeni bir olgu değil: 1939’dan itibaren Devlet Resim ve Heykel Sergisi yarışmaları düzenlendi, 1980’lerden beri de muhtelif üniversite, kulüp, şirket ve bankaların düzenlediği, genç sanatçılara yönelik açık çağrılı sergiler yapıldı. Son dönemde, sanat oluşumları ve galeriler bu konuya el attı. Maalesef “genç sanatçılar için ne yapılsa kârdır” anlayışı, günümüz inisiyatiflerde hiç olmadığı kadar belirgin. Bu anlayış tamamen yersiz olmamakla birlikte, devlet desteğinin yokluğu, mevcut olanak ve kaynakların en iyi şekilde değerlendirilme aciliyetini de beraberinde getiriyor

Yazı: Gökcan Demirkazık **İllüstrasyon:** Caner Yılmaz

“Genç sanatçıları destekleme” mekanizmaları üzerinden (genç) sanatçılar neye teşvik ediliyor? Yeni iş üretmek ya da mevcut işlerini göstermek için nitelikli çalışma ortamları yaratılıyor mu? “Sanata teşviğin” soyut bir kategori olmaktan sıyrılıp, her vakanın “niteliksel” olarak değerlendirilmesi ve tartışmaya açılması, şirket, kurum ve bireylerin hızlıca parlayıp sönen girişimlerden kaçınıp, nitelikli inisiyatiflere yönelmesi açısından büyük önem taşıyor. Geçtiğimiz Aralık ayında 108 sanatçının katılımıyla gerçekleşen BASE İstanbul, kendini “Türkiye’deki ilk kolektif Güzel Sanatlar Fakülteleri yeni mezunlar sergisi” olarak tanımlıyordu. Kolektif sözcüğünün yersiz şekilde kullanıldığını düşünerek ne olduğunu anlamaya çalışıyorum: Neden sadece “Güzel Sanatlar Fakültesi yeni mezunları” bu sergiye katılabiliyor? Venedik Bienali’ndeki Türkiye Pavyonunun mimar menşeli bir sanatçıya verildiği 2017 yılında, sadece Güzel Sanatlar Fakülteleri öğrencilerine yönelik bir çağrı, acaba güncel sanat anlayışından uzak ve arkaik bir “profesyonellik” dürtüsünün belirtisi gibi algılanabilir mi?

BASE İstanbul sadece dört gün boyunca 108 sanatçıyı bir araya getirdi. Onlarca sanatçıyı bir araya getirdiğinden dolayı kısa süren bu “sanat fuarı” modeline, 2013 yılından beri düzenlenen -benzer şekilde galeri temsilinein olmadığı- Mamut Art Project’ten (MAP) alıştız. MAP’ta olduğu gibi BASE’de de sanatçıların işleri (hem de MAP’ın aksine, komisyon alınmaksızın) satın alınabiliyor. BASE İstanbul internet sitesinde ilk olarak katılımcı sayıları ve konuşmacı isimleri bombardımanıyla karşılaşılıyor: “31 üniversite,” “108 sanatçı adayı” “116 yapıt,” “32 panel,” “75 konuşmacı”. Burada sanatçılara neden “sanatçı adayı” dendiği bir başka konuyu gündeme getiriyor. Panele katılan konuşmacı listesi ana sayfada yer alırken sergiye katılan sanatçıların isimlerine ancak başka bir sekmeden ulaşılabilir. 12 bin kişinin ziyaret ettiği BASE İstanbul etkinliği

sanat hayatına yeni atılan sanatçılar için işte tam da bu tür bir görünürlük sağlıyor: Katılımcı ikincil-üçüncül sekmelere, pratiklerine ve maalesef sergiledikleri işlere dair hiçbir bilgi olmadan sıkışıp kalıyor.¹

BASE İstanbul’un Anadolu’nun dört bir yanındaki Güzel Sanatlar Fakülteleri’yle irtibata geçerek işlerini “genç sanatçılarla” ilgilenen galerici ve koleksiyonculara gösteremeyecek sanatçılara bir fırsat tanıdığını görmekten gelemeyiz. Ancak bu başarıların sayılara endekslı bir sistem içinde kalması, katılan sanatçılara üretim süreçlerinde eleştirel/maddi bir katkıda bulunulmaması, sanatçıların küratörle anlamlı bir diyalog kurma ihtimalinin oldukça düşük olması,² eğitim-öğrenim süreçlerini, ilgi alanlarını ve pratiklerini bir bağlama oturtma şansı tanınmaması, oldukça rahatsız edici bulunabilir.

Satılan işlerin yanına yapıştırılan kırmızı noktaların, 108 sanatçıya yanıltıcı bir başarı hissiyatı veya yanlış bir değersizlik hissine sevk edeceği hissine kapılmamak çok zor. Bugün mezuniyetinin üstünden beş sene geçmiş sanatçıların neredeyse tamamı hayatlarını asistanlık, öğretmenlik ya da sanat pratiğiyle ilgisiz işlerden zar zor kazanırken, bu kırmızı noktaların BASE sanatçıları için sağlıklı ve sürekli bir “ticari hayatın” başlangıcı olacağını düşünmek naiflik olur. Organizasyon sahiplerinin niyeti ne kadar iyi, sponsorluk bütçeleri ne kadar bol olursa olsun, bu organizasyon içeriğine ve yönetimine yansımadağı sürece verilen hasar, etkinliğin getirisiyle yarışır hâle geliyor. Örneğin, 45 dakikalık bir panele 6 konuşmacının davet edilmesi, belirlenen konu üzerine derinlikli bir tartışma ortamı oluşturma ihtimalini tamamen yok sayıp, etkinliğin sadece izleyici çekmek üzere düşünüldüğü sinyali veriyor. Öte yandan, bir pazar günü kariyerinde elli yılı geride bırakmış bir sanatçının bir buçuk saat konuşmasına izin verilmesi, tamamen genç sanatçı ve sanat profesyonellerinden oluşan günün tek ve son panelinin

bir-buçuk-iki saat gecikmesine neden oluyor. Guy Debord’un deyimiyle “gösteri toplumu”-nun kültür sindirimine uygun şekilde sanatın püre yapıldığı bu tür etkinliklerde, sanatçıların “piyasayla” tanışmak ve şans eseri birkaç sanatseverle/sanat profesyoneliyle yaptığı “keyifli” muhabbetin dışında, (misafir sanatçı programları, kişisel ve/veya eleştirel zemini güçlü olan sergilerde olduğu gibi) pratiklerinin nasıl evrilebileceği, karşılaştıkları zorluk ve tartışmalardan neler öğrenebilecekleri acilen tartılması gereken bir konu.

2000’lerin başından beri Türkiye’nin her tarafına yayılan, yalnızca “büyük işler” değil, “en büyüğünü, kapsamlısını” yapma sevdasının sanat alanına sıçraması endişe verici. Elbette ki genç sanatçıların zaten hazır işlerinin piyasayla buluşması ve (bazen ilk defa) alıcı bulması değerli; ancak MAP ve BASE gibi etkinliklerin albenili ve nispeten büyük bütçeli reklam kampanyalarının yakaladığı ziyaretçi sayısı, sanatçılara izleyiciyle anlamlı iletişim kurma garantisi vermiyor. BASE bünyesinde gerçekleşen ve çoğunlukla tanınmış sanatçıların ve sanat profesyonellerinin katıldığı 32 panel dururken, 108 sanatçı “adayının” her birine ayrılacak vakit ne kadar uzun olabilir? Dolayısıyla bu mekanizma içinde de “genç sanatçı” yine küçüldükçe küçülmeye devam ediyor.

Bu kafa karışıklığı ve özensizliği gördüğüm bir başka örnek ise, BASE İstanbul’un “destek sponsor”larından biri olan Kocaeli-Şekerpınar’daki Doğuş Otomotiv ofisinde gösterilecek olsa, bunun benim sanatsal gelişimime/pratiğime nasıl bir fayda sağlayabilir? İşimi görmekte ısrar edip Şekerpınar’a gidecek olsam, ofisin ortasında dikilip çalışanların yorum yapmalarını ve soru sormalarını mı bekleyeceğim? Ya da İstanbul’da yaşayan bir sanatçı olduğumu varsayalım; her hafta sonu işimin sergilendiği Kitchenette Ortaköy’e gidebilecek olsam da, oraya yemek yemeye gelmiş müşterilerin işimi nasıl fark etmesini sağlayıp, onlarla bir diyalog kurabilirim?

Doğuş’un Sanata Bi Yer inisiyatifi, sosyal sorumluluk başlığı altında, sanatı özgürleştirmekten çok, bir iç mekân tasarım objesi kategorisine hapsediyor. Hem de “gençleri derecelendirme[mış], değerlendirme[mış], eleştirme[mış]” ve “onları sadece davet et[mekle]” övünerek... Belki de hiçbir sanat eğitimi olmayan genç sanatçının, sanatı hayatlarının odak noktasına oturtmuş sanat profesyonellerinden kısacık da olsa bir yorum almasının nasıl bir sakıncası olabilir? Bu popülizm, sanatçıya hizmet etmiyorsa, kime hizmet ediyor olabilir? Özellikle de sanatçıların hiçbir izin almaksızın işlerini dünyayla paylaşabileceği, daha gelişkin online sanat platformları mevcutken. Sanattan sanatçıyı çıkarıp, göze hoş gelen bir metaya indirgemek için “Bi Yer” ayırmaya çok da gerek yok belki de.

Doğuş’un sanat için ayırmadığı “Bi Yer”lerden de şu noktada bahsetmek lazım: Alt Sanat Mekanı, Ocak 2016’da bomontiada’nın “kültür kampüsü” olma iddiasını Babilon ve ATÖLYE İstanbul dışında somutlaştıracak, kampüsün tek kâr amacı gütmeyen oluşumu olarak Doğuş şirketler grubuna mensup Pozitif tarafından kuruldu. Yaklaşık bir buçuk sene boyunca Mari Spirito’nun yönetiminde (benim de asistan küratör olarak çalıştığım) Alt, çok küçük bir ekiple, şehirle sürekli diyalog içinde ve ülkede olup bitenden ilham alarak İstanbul’da benzeri olmayan bir kunsthalle programı yürüttük.

Nisan 2017’de ALT’n bomontiada ALT adını alıp, A Corner in the World’e teslim edileceği haberi pek çoğumuz için sevindiriciydi. En azından benim için A Corner in the World festival formatını almadan önce, daha henüz Kadıköy-Yeldeğermen’inde “Köşe” iken, genç sanatçıların dans, film, müzik, performans ve tiyatro alanında üretimlerini sunduğu programıyla İstanbul’un belki de en heyecan verici yeni sanat mekânı olduğunu söyleyebilirim. Nitekim Eylül 2017’de bomontiada ALT yeni yönetimiyle tekrar açılınca, performans sanatları odağa konup, yerli sanatçılara ve yeni üretimlere destek verecek şekilde yeniden kurgulandı, hatta ALT 001 adı altında İstanbul için ciddi denebilecek bir üretim desteği bütçesiyle bir misafir sanatçı programı başlatıldı.

Dolayısıyla, A Corner in the World’ün programı daha üç ayını doldurmamışken, Aralık 2017’de mekânın ve de bütçesinin yarıya indirileceğini öğrendiğimde çok üzüldüm. Bana söylenen bomontiada ALT’n 90-100’er metrekareslik dört tane galerisinin Doğuş tarafından kurulacak Ara Güler Müzesi için devir alıncağıydı. Mevcut mimarisiyle bu galerilerin Ara Güler gibi bir sanatçının fotoğraflarını sergilemek için ne kadar elverişsiz olduğunu bir kenara bırakırsak, çoktan dünya çapında önemli koleksiyonlarda temsil edilen ve pratiği belli bir dönemin nostaljisine hapsolmuş bir sanatçının görüle görüle bir noktada tükenmiş fotoğrafları için, her şeyden çok desteğe ihtiyacı olan, yeni yerel (ve çoğunlukla da genç) üretimlerinin önünün kesilmesi içimi acıttı.

Genç/bağımsız sanatçılara destek konusunda Türkiye’den olumlu örnekler yok değil: Küratör Zeynep Öz, SPOT Üretim Fonu’nun Domates Biber Patlıcan festivallerini ve Şarjah Bienali’nin İstanbul ayağı “Bahar”ı düzenledi. Çoğunlukla görsel sanatlar ve performans alanında yeni üretimlerin sunulduğu bu platformlarda, sanatçıların işlerini küratörle yoğun bir diyalog süreci üzerinden şekillendirdi ve kendilerine ayrılan bir bütçeyle tamamladı. Sanatçı üretimini sağladığı imkânlarla “özgürleştirilmek” ve her evresinde geri bildirimleriyle eleştirel bir zemine oturtmak bugün sadece Türkiye’de değil, dünyada ayrıcalıklı kurumların çok az yapabildiği bir şey. Öte yandan SAHA Derneği Bağımsız Sanat İnisiyatiflerinin Sürdürülebilirliğine Yönelik Destek Fonu sağlıyor ve Türkiye’den sanatçı ve sanat profesyonellerinin uluslararası eğitim ve konuk sanatçı programlarına katılımını destekliyor. Eleştiriye ve eğitime önceleyen bir yaklaşımı mevcut organizasyonlarının bünyesine “aşılayan” ya da önemli ara yüzlerinden biri hâline getiren oluşumlar da mevcut: Fotoİstanbul fotoğraf festivali her edisyonunda, birçok atölyenin yanı sıra festivale davetli uluslararası ve Türkiye’li sanatçıların yerli fotoğrafcılara geribildirim verdiği portfolyo değerlendirme günleri düzenliyor.

Yukarıdaki örneklerin hepsinde, satış istemli ya da istemsiz “arzu edilen sonuç” olarak tayin edilmiyor: Karşılıklı güven çerçevesinde, etkinlik/kurum ve işin pazarlanmasından çok, sanatçıya, üretimine emek veriliyor. Genç bir sanat profesyoneli olarak bu yazıyı

yazarken tek dileğim, sanata destek vermek konusunda hevesli (ve bu konuda fazla deneyimi olmayan) birey ve kurumların kaynaklarını en iyi nasıl değerlendirebileceği konusunda biraz daha fazla kafa yorması ve bunu yaparken de sanatçıyla birlikte çalışması. Öbür türlü, yukarıdaki örneklerde de görüldüğü gibi -“mış gibi yapmaktan” öteye gidilemiyor. Bu konuda naçizane fikrim; egoları ve kurumsal kimlikleri parlatan popülist projelere kimsenin ihtiyacının olmadığı! Nitelikli sanat eğitimi teşvik eden, sanatçı ve sanat profesyonellerinin risk alabileceği, yeni üretim ve araştırma ortaya koyabileceği, süreç-güdümlü deneyim kazanabileceği mütevazı ölçekli projelerle başlayalım ve düşünmeye devam edelim!

¹Bu yazı baskıya giderken BASE websitesi güncellendi ve sanatçıların işlerinin bulunduğu bir e-katalog yayımlandı. Maalesef, bu “katalog” da sanatçı işi ve iş fotoğrafı eşleşmesinden fazla ileriye gitmiyor ve sanatçı projeleri için nitelikli bir aktarım biçimi teşkil etmiyor. Bu açıdan belki de sanatçıların ön plana çıktığı tek meca BASE’in sosyal medya kanalları: burada—kısa metinler ve bir portre aracılığıyla—doğrudan işleri hakkında konuşmasalar da, pratiklerinin evriminden bahsedip BASE’in kendileri için neden önemli olduğunu anlatıyorlar.

²Sanatçılar 1 Temmuz 2017’ye kadar, portfolyolarıyla değil en fazla üç işle BASE’ye başvurdu. BASE’nin Internet sitesine göre, seçilen işler, sanatçıları tarafından 2-7 Ekim tarihleri arasında BASE’nin deposuna teslim edildi. Bu durumda, iki buçuk aylık (oldukça kısa) bir süreçte 108 sanatçının çoktan kurul tarafından seçilmiş işleri yerleştirme görevini üstlenen küratörün, sergi kurulumuna sanatçıların his ve düşüncelerini dahil etme kabiliyetinin—kişisel deneyimlerimden yola çıkarak—çok sınırlı olduğunu söyleyebilirim.

³Sanata Bi Yer’in websitesindeki “Nasıl Çalışır?” sekmesinde süreç şöyle tanımlanıyor: “Yüklenen iş onaylandıktan sonra site içinde yayımlanır. Yayımlanan işlerin nerede sergileneneğiniyse Danışma Kurulu belirler. İşler belirlenen sergileme noktalarında sergilenir. Bu bazen bir restoran olur, bazen bir otel veya alışveriş merkezi... İş sergilenen kullanıcı, bundan haberdar edilir, işinin nerede sergilendiğini öğrenir.” Bu sıralamadan anlaşılabacağı üzere, sanatçıya “haber verme” işlemi şaşırtıcı bir biçimde en son adımda gerçekleşiyor! Her ne kadar *website* tasarımlarında “heykel” ve “resim” ibareleri mevcut olsa da, süreç tarifiinden sadece dijital baskıya müsait işlerin sergilenebileceği çıkarımı rahatlıkla yapılabilir.

BASE’ninkurucuları İdil ve Ali Kerem Bilge konuyla ilgili şunları aktardılar: “BASE, Türkiye’nin her yerinden mezun olan genç yeteneklerimize eşit bir görünürlük imkanı sağlamayı amaçlıyor. Görünürlüğün yanında bu kişilere yeni başlayan yolculuklarında iyi bir *networking* imkanı sunmaya, onları sanat üretimlerini devam etmek konusunda cesaretlendirmeye çalışıyor. Herkesin BASE’den haberdar olması adında kapsayıcılık bizim için çok önemli dolayısıyla sayıları paylaşmanın da önemine inanıyoruz. Mezuniyet her sene zamanı belli olan bir milat. Birkaç senedir mezuniyet sergilerini sanat takipçileriyle buluşturmayı istiyorduk. Mezun olduktan sonra tüm hayatınızı etkileyen bazı kararları verdiğiniziz dönemde nereden geleceği belli olmayan küçük bir destek bile size cesaret verebilir. Biz o destek olmayı çok istedik ve ilk sene başardık sanıyorum. Koleksiyoner olarak bunu Türkiye ölücünde kariyerine başlayacak sanatçılar için yapabilmek, öğrencileri destekleyen aileler ve akademisyenlere karşı borcumuzdu. Biz BASE’de sergilediğimiz kişilere “sanatçı adayı” demeyi tercih ediyoruz çünkü Güzel Sanatlar Fakültesinden mezun olan herkes “sanatçı” olmayabiliyor, sanat üretimine devam etmeyebiliyor. BASE’nin misyonu yeni mezunlara görünürlük sağlamak. İlk yılımızda sponsorlarımız sayesinde katılımcıları İstanbul’a getirip ağırladık, eser kargo ücretlerini ödedik. Sponsorluklar el verdiğiz ölçüde de bu desteği devam ettirmeyi umuyoruz. Sanatçıların işlerine dair bilgileri izleyicilerle kendileri paylaştılar. Sergi 12.000 kişi tarafından ziyaret edildi. *Website*-sinden kazananları ana sayfadan duyurduk. Serginin sanal olarak da gezilebilmesini ve katalogun online incelenmesini sağladık. BASE’den sonra üretmeye devam eden tüm sanatçılarımızı takip edip haberlerini paylaşmaya çalışıyoruz. BASE Talks programını oluştururken çıkış noktamız genç yetenekleri onlara ilham olacak değerli kişilerle buluşturmak, farklı görüşleri sanatın her alanından insandan dinlemelerini ve kariyerlerinin başında doğru bilgi edinmelerini sağlayabilmektir. BASE 2018’de konuşma programının yoğunluğunu biraz daha azaltarak, konuşma süreçlerini uzatacağız ve daha derinlikli bir tartışma ortamı sunacağız. Panellerde mümkün olduğunda farklı isim ve tecrübeye yer vermeye devam edeceğiz. BASE için tek başvuru şartı kişinin BASE’nin düzenlendiği sene mezun oluyor olması, bu da BASE’e katıldığı sene bir okulda okuyor olduğunu işaret ediyor. Dolayısıyla bağlı bulunduğu eğitim kurumunun burada belirtilen konularda katkı sağlayor olması lazım. Yukarıda belirtilen sanat eğitimi ve camiasının farklı farklı aktörlerinin katkıda bulunması gereken tüm misyonların sadece bize yüklenmesi gurur verici olduğu kadar cesaret de verici. Bu çapta bir organizasyonun ilkinin ardından mutlaka bir takım iyileştirmeler olacaktı. BASE 2018 katılımcıları için sergi sonrası bir mentorling sistemi oluşturmak istiyoruz. Sanatçıların kariyerlerini takip edip paylaşmanın ötesinde, ileriki üretim süreçlerinde onlara eleştirel bir katkı sunabilecek bir kurgu üzerinde çalışıyoruz. Residency programlarıyla görüşüp sanatçılarımızı farklı imkânlar sunmanın yollarını araştırıyoruz. BASE 2017 sanatçılarının katıldığı İstanbul Arkoelcoji Müzesi’ne bağlı Darphane-i Amire’de gerçekleşecek *Düşler Ülkesi Troya* sergisinin de hazırlığı içindeyiz. Bu sergi için BASE sanatçılarımızın üretimlerine maddi bir destek de sağladık. Sadece BASE boyunca değil, öncesi ve sonrasında da ne yapabileceğimiz üzerine epey kafa yoruyorduk. Kırmızı nokta kullanımı konusunda bu yapıcı eleştirilere kulak vererek, 2018 itibarıyla bu uygulamayı bırakacağız. BASE’yi “gösteri toplumunun kültür sindirimine uygun bir şekilde sanatın püre yapıldığı” bir etkinlik olarak ifade etmek, henüz yeni mezun olan gençleri tanımaya gelmiş olan 12.000’e yakın sanatseveri, gençleri kültür sindirimi ile ilham etmek haksız bir yaklaşım. BASE’e katılan sanatçılar hakkında fikir sahibi olmak isteyenlerin onlara hiçbir şey sormamaları, bir fikir ortaya koyma sürecinde asıl özne hakkında bilgi sahibi olma çalışılmaması doğru bulmadığım bir nokta. Birakalım onlar ne düşünüyorlar bu girişim hakkında ne diyorlar onları duymak lazım. Sponsorluk bütçeleri maalesef yeterince araştırılmadan yazılıyor. Sadece bu tür organizasyonları zor koşullarda yapmakta olan bizim hakkımızda değil, diğer sanat organizasyonları hakkında ve Türkiye’de hala niş kalan bu etkinliklere pazarlama ve iletişim bütçelerinden yer ayıran profesyonel firma yöneticileri hakkında yanlış bir algı oluşmasına yol açabiliyor. BASE elini taşın altına koyan olaraca kişinin desteğiyle yapılmış bir organizasyon. Geçtiğimiz yıl bütün sponsor destekleri haricinde kendi cebimizden de epey harcadığımızı açıkça söyleyebiliriz. Unutmam yıllar içinde bu durum tersine döner ve bizlerin öz kaynaklarına bağımlı olmanın daha sürdürülebilir olma yolunda ilerler. Sanatçıların sanatseverlerle iletişim kurabilin ve işlerinin altında yatan algı düşüncülerini doğrudan anlatabilsinler diye sergide olmalarını çok önemsiyoruz. Türkiye’de 70’e yakın GSF olduğuna için geometrik genişlemenin sınırı belli. Geride kimseyi bırakmamak adına sergi kapsamını her sene geliştirmeye çalışıyoruz ve imkanlarımız ölçüsünde bize gelen talepler doğrultusunda her sene daha iyisini yapmaya çalışacağız. BASE iletişim konusunda fikre gönlül vermiş bir arkadaş ekibi ve ülkemizde az bulunan destekçilerle gerçekleştirdi. Yazıda tırnak içinde belirtilen genç sanatçı-lardan fikir alınmadan yine bu yazının kaleme alınmış olması maalesef entelektüel olarak ve fikir tutarlılığı açısından doğru bulmadığımız bir yaklaşım. BASE’de eserleri sergilenen hatta mezun olmadığımızdan dolayı sergiye katılmayan ancak başvuran eseriyle 2018 içerisinde seçtikleri bienal, sergi ve yarışmalarla görünürlükleri artan ve “büyümlerini” verilerle ortaya koyabiliyoruz.”

Şu sivillik meselesi ve sanatsal inisiyatifler

Yazı: Emre Zeytinoğlu

Sanatsal inisiyatiflerden söz etmeye başlayacaksak, her ne kadar benzer örgütlenme biçimlerini Erken Cumhuriyet döneminde seziyorsak da asıl 1990’lı yıllara bakmak daha ilginç olacaktır. Bu yakın tarihlerde ortaya çıkan inisiyatiflerin, Cumhuriyet ideallerini savunan ortaklıklardan ve onların hamilerinden hayli ayrı ve çok çeşitli yönlerde seyretiğini de belirmeliyiz. Bugün bu yakın tarihlerdeki inisiyatiflere kabaca bir göz atsak, onların merkezî bir ideal peşinde değil, tam tersi, o merkezî yapıdan uzak alanlarda gezindiğini göreceğiz.

Bu yakın tarihli inisiyatiflerin yöneldiği farklı alanlar ya da farklı konular, bize en net olarak şunu anlatıyor: Merkezî devlet yapısının içinden sıyrılabilmek ve dayatılmış bir ideolojiyi, buna bağlı bir “anlayış ortamı”nı, bir “koşullar zinciri”ni, bir “bakış alışkanlığı”nı ve bir “yaşam empozesi”ni sorgulamaya açmak... Düpedüz bir “sivilleşme” hali doğuyor bu çabalar sonucunda... Ve hem o merkezî yapıya, hem de “yeni” iktidarın tipine dair uygulamalar arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları saptayarak, iktidarın genel karakterini çözümlemeye girişen bu inisiyatifler, hareket alanlarını oluşturacak bir “özerklik” elde etmek amacındalar. Çünkü özerklik olmadan inisiyatif sağlanamıyor.

Buraya kadarki açıklamalarda bir sorun yok; aşağı yukarı her inisiyatifin yapması gereken olağan şeyler bunlar. Yine de yakın tarihli inisiyatifler üzerine biraz daha düşündüğümüzde, onların içinde yer aldıkları dönem itibarıyla, bazı çelişkili durumlarla da karşılaştıklarını öne sürebiliriz. Buradaki çelişki, her bir inisiyatifin ayrı ayrı davranışlarından ya da bazı hatalarından kaynaklanmıyor, “inisiyatif” denilen şeyin nasıl tanımlandığından ve hangi işlevleri üstlenmiş olduğundan kaynaklanıyor.

Konuyu biraz açalım ve yakın tarihin siyasi durumuna bakalım: Biliniyor ki 1980’li yılların ikinci yarısındaki koşullar, Türkiye’deki siyasi çalkantıların yanı sıra birtakım sert değişimleri de ortaya çıkartmıştı. “Yeni dünya düzeni” ile bir uyum yakalama girişimleri özellikle ekonomik alanda belirginlik kazanıyordu, ama konunun bu alanla kısıtlı kalmayacağını da ipuçları sezilmekteydi. Çok kabaca anımsayacak olursak, o dönemin siyasi sahnesi, “içe kapalılık”tan kurtulma ve “uluslararası pazar”a endekslenme sürecini hazırlayan önlemlerle doludur. Yani söz konusu dönemin görüntüsü, ekonomiyi de içine alır bir durumda, açık seçik bir siyasi “değişim” idi. Bu siyasi değişimin en etkili söylemleri ise ulus-devletlerin sorgulanması üzerine gelişmiştir.

Niçin ulus-devletler sorgulanıyordu? Bu sorgulama, o dönemin siyasi karakteri açısından çok mantıklıydı. Çünkü ilk anda, uluslararası bir pazarın dünyada daha fazla yaygınlaşabilmesi için, ulusal sermayelerin “çok uluslu şirketler” haline gelmesi gerekiyor, böylece o “içe kapalılık”tan sıyrılma zorunluluğu duyuluyordu. İkinci adımda, devletin sermaye ile ilişkisi ve pazar üzerindeki tüm denetim mekanizmaları zayıflatılacak, liberal bir sermaye yapısı tesis edilecekti. “Liberal sermaye” denilen şey de siyaseti yönlendirmeye ve her koşulu “kendisi” için yararlı kılmaya yetkin olacaktı. Açıkçası, “ideolojik devlet” iktidarından “sermaye devleti” iktidarına doğru ilerleyen bir değişimdi bu...

Bu dönem son derece çekici vaatlerle doludur. En önemli vaat, ulus-devletleri ve onların sert ideolojilerini sorgulama söylemlerinin arasında yer alan, hatta ana fikri oluşturan şu eğilimden doğuyordu: Devletlerin, merkezî iktidar yapısını bozmak... Ve bu noktada, düşüncelerin karışmasına, tartışmaların yörüngeden çıkmasına neden olan bir çelişki mevcuttu: Merkezî iktidarın baskılarından kurtulmak adına, “yeni dünya düzeni”nin söylemleri bir yandan sempatik geliyor, diğer yandan da ufukta beliren sermaye iktidarına eleştiriler öne sürülüyordu. Oysa bu iki durumun iç içe geçerek, yeni bir iktidar sistemi hazırladığını, üstelik bunun “eski” merkezî iktidar yapısından daha da sert bir iktidar yaratacağını tahmin edebilmek gerçekten çok da kolay değildi.

Böyle bir süreç, kaçınılmaz biçimde kendi söylemlerini de üretecekti elbette; bu anlamda öne çıkan en vurucu söylem, “sivilleşme” ya da “sivillik” idi. Bu tabirin cazibesi, devletin merkezî iktidarına karşı koymaktan gelse de yeni ve daha değişik bir iktidara doğru yol alma potansiyeli henüz fark edilememişti. Bu yüzden “sivilleşme” ya da “sivillik”, siyasi bakımdan dönemin eleştirel tabirleri arasında en ön sırayı aldı. Fakat 1990’lı yılların ortalarına yaklaşırken küresel sermaye iktidarının “ne olduğu” aşağı yukarı anlaşıldığında, bu iktidarın liberal sistem ile ilgili pratiği kavranmaya başladığında ve o iktidar kendi meşruluklarını giderek dayattığında, “sivilleşme” ya da “sivillik” tabirleri de havada kaldı.

İşte yine 1990’lı yılların ortalarından itibaren, Türkiye’nin bu koşullarında beliren sanatsal inisiyatifler, kendilerine “sivil” tabirini yakıştırmakta pek de tereddüt etmemişlerdi. Ya da kendileri için dışarıdan yakıştırılan bu tabire itirazda bulunmamışlardı. Oysa bilinmekteydi ki “sivil” olan şey, feodalizm sonrası doğan, sanayi toplumlarını oluşturan felsefî dinamikler ile gelişen ve aynı zamanda da kral-kilise arasındaki iktidar çatışmalarının “dışında” örgütlenen bir özerkleşme durumunu işaret ediyordu. Bu, farklı bir “sivillikler”, başka bir söyleyişle de bir “özerklikler bütünü” idi. Yani “sivil” tabiri, tam olarak liberalizmin ya da liberal devlet modelinin ana maddesiydi. “Yeni dünya düzeni” denilen küresel sermaye iktidarı da aynı tarihsel yöntemi kullanıyor, karakterini merkezî devlet iktidarının ötesinde, “neoliberal” tanımında buluyordu.

Şu var: Liberal bir devlet anlayışı eğer dağınık özerkliklerin “homojen olmayan” bir bütünüyse, söz konusu özerkliklerin kendi başlarına buyruk olduğu ya da yalnızca kendi özel koşulları sayesinde “kendiliğinden” doğduğu söylenemez. Onları üreten, liberal devlet anlayışının modelidir ve o model, üstün bir güce ve o gücün denetim yeteneğine gereksinim duyar. Açıkçası üstün bir birleştirici güç olmadan, bir iktidar yapısı olmadan, dağınık özerkliklerin (ki bunlar belki farklı unsurlardan oluşmuş bir nüfus, belki de dağınık siyasi eğilimlere ya da yarar hedeflerine sahip kitlelerdir) bir araya gelerek

bir model oluşturması olanaksızdır. Fakat bu modelin yapısı, elbette üstün güç ile özerklikler arasındaki karşılıklı mücadele, en fazla da karşılıklı etkileşim ile kurulur. Burada şunu da belirtelim: Geleneksel olarak bir iktidar kendi tebaasını birleştirirken, onları bir birlik adına baskı altında tutmaz; onları bir yandan üretir, bir yandan da onlar tarafından üretilir. O halde liberal iktidardan da anlaşılan şudur: Özerk alanların sağlanabilmesi, ama bu özerklikleri bir arada tutan üstün bir gücün oluşturulması... Öyleyse daha da açıkçası ve daha da vurucu olanı, bu iktidarın asıl sahibinin ya da o üstün gücünün, “sivillik” alanlarının oluşudur.

Dolayısıyla liberallik ortamında Türkiye’de yaygınlaşmaya başlayan sanatsal inisiyatifler, bir yandan “sivilleşme” ya da “sivillik” tabirlerini üstlenerek özerkliklerini ilan ediyorlar, öte yandan da küresel sermaye iktidarının neoliberal söylemine ortak oluyolar, ama bir yandan da o iktidara karşı çıkıyorlardı; bilerek ya da bilmeyerek bir çelişki yaşanmaktaydı.

Genel olarak düşünüldüğünde, sanatsal olsun ya da olmasın, inisiyatiflerin temel koşulu “ortak çalışma” yönteminin ve bununla birlikte kültürünün tesis edilmesidir. Bir de bu ortaklık fikrinin etiği gündeme gelmektedir ki o da inisiyatif üyeleri tarafından kurulur. Özellikle etiğin kurulması aşamasında Levent Çalkoğlu’nun çarpıcı bir saptaması vardır; kendi yürüttüğü oturumlar ile “sivil inisiyatifler” konusunu ele alan konuşma dizisini kitaplaştıran Çalkoğlu, bu kitabın girişine yerleştirdiği metinde şöyle der: “Sivil inisiyatif olmanın temel şartlarından biri ortak çalışma kültürü ve etiğinin geliştirilmesidir. Buradaki oluşum ve inisiyatiflerde yer alan bireyler bu talepleri sadece kendi adlarına değil, birlikte çalışmayı arzuladıkları veya hedefledikleri topluluklar için de yerine getiriyorlar. Bu coğrafyada nadir gelişen bir düşünce bu. Bu durum, sanatı atölyeden çıkardığı gibi, konuşma, tartışma ve ortak cevaplar bulma ve keşfetme gibi yeni bir duyarlılığa işaret ediyor.”

Yukarıdaki alıntı, eğer etik açıdan “başka” topluluklarla da bir ilişkiyi ve onlarla bir işbirliğini ve tartışmayı öneriyorsa, o halde inisiyatiflerin disiplinler-arası ve dışı açık bir niteliğinin de olması gerektiği öne sürülüyor. Ancak bu yolla, inisiyatifler diğer özerk alanlar ile işbirliği yaparak merkezî ya da değil, iktidarı sorgulayabilecek ve kendisini de özerk bir alana dâhil edebilecek. Bir inisiyatifin “olmazsa olmazı”dır özerklik; etiğini de bu özerklikten kotarıyor. Demek ki bir inisiyatif, özerk kalabilme ya da merkezî iktidarın etkilerinden uzak durabilme adına “içe kapanma”yı kesinlikle aşmak zorunda...

Ama burada inisiyatiflerin karşılaştığı büyük bir sorun doğuyor; daha önce de belirttiğimiz gibi, 1980’lerin siyasi koşulları yönünde baş gösteren bir sorun bu: Artık iktidar, tek başına iktidar değil. Burada hemen bir ayrıntıdan söz etmeli: Merkezî iktidarın öneminin kaybolmadığını, en azından Türkiye koşullarında bunun devam ettiğini söyleyenler çıkacaktır. Üstelik bu tip bir iktidarın, farklı ülkelerde sürdüğünü iddia edenler de olacaktır. Onlar bir bakıma haklıdır; “güçlü lider”, “diktatör”, “tek parti” vb. saltanatları, dünyada da hâlâ varlıklarını koruyor. Belki böyle geleneksel iktidar tipleri karşısında inisiyatiflerin işi daha kolaydır; çünkü onların niçin oluştukları, neye karşı bir tavır ortaya koydukları, hangi etiği savundukları ve o bağlamda nasıl bir özerklikten söz ettikleri daha kolay açıklanabilir. Bu noktada bir inisiyatifte aranacak olan, kendisini kuşatan iktidar ortamında bir “karşıtlık” yaratabilmesidir. Fakat böyle bir görüntünün küresel sermaye iktidarı döneminde çok net olmadığını, hatta aldatıcı olduğunu söyleyebiliriz, şöyle ki; yukarıdaki satırlarda belirtmiştik, tekrarlayalım: Sermaye iktidarı, merkezî devlet iktidarı ile iç içe geçerek ve kendisini bu yolla meşrulaştırarak, “eski” olandan daha sert bir “iktidar” icat ediyor. Ve bu iç içe geçme durumu, tartışılmaz biçimde “sivillik” ve “özerklik” üzerine kurulu.

Değil mi ki neoliberal devletin, içindeki özerklikleri bir arada tutan bir güç olduğunu biliyoruz ve bu güç, bir “bütünleştirici” olarak tüm dağınık özerklikleri sahiplenmekte, bu özerklikler de birbirlerini karşılıklı biçimde var etmektedir, hâkim güç sıradan yaşamın her yerine sinmiş, özerk alanlar da iktidara dâhil olmuştur. Başka bir söyleyişle, hukukun da manipülasyonu ile birlikte her yer bir bakıma özerklik alanı, bir bakıma da o “bütünleştirici” hâkim gücün kendisi olmuştur.

Konuyu şöyle toparlayalım: İnsiyatifler bugün, kendileri için yapılan tanımlardan daha farklı bir yerde duruyor olabilirler, onlar yukarıda dile getirilen sorunların ayrından olup ağırlıklı biçimde bu konularla ilgileniyor da olabilirler. Zaten birçoklarının kendilerine yakıştırılan “sivillik” tabirine artık pek de itibar etmemeleri, sabitlemiş ideolojik sorunların ötesinde değişen “meşruluklar” ile ilgilenme istekleri bunu vurguluyor. Oysa tüm bunların yanı sıra, hem kendi özerklikleri, hem de ilişkide bulundukları diğer özerk alanlar açısından hâlâ çözülmemiş bir durum var; o da şu: Hangi “özerklik”ten söz ediyoruz? Neoliberal iktidarı oluşturan özerklik midir bu, yoksa özerklikler ile oluşmuş o iktidarın dışında bir “özerklik” mi? Hangisi? Biz tümüne “özerklik” diyoruz, ama iktidar ile iktidarı oluşturan özerk alanlara “direnen” bir “özerklik” arasında bir fark olmalı.

Şimdi terminolojik bir araştırmaya gereksinim doğmakta... Geleneksel “iktidar” sürecini sona erdirdiğini ve “özgürleşme”yi getirdiğini savunan küresel sermaye iktidarını çözümleyebilmek, belki de en çok bu terminolojik soruna ağırlık vermekle başlıyor ki o da yalnızca sanatçıların çabasıyla halledilebilecek bir şey değil... Çok net olarak şu: İnsiyatifleri kuşatacak, işbirliği yapacak entelektüel bir alan olmaksızın ve iktidarı oluşturan özerklikler ile inisiyatiflerin özerkliklerini ayrıştıracak bir çalışma yapılmaksızın, ortaya konulacak her çaba, içinde bir çelişki barındıracak.



ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ, 1977, FOTOĞRAF: REHA GÜNER, TABANLIOĞLU ARŞİVİ

Atatürk Kültür Merkezi *projesi*

Dosya: Orhan Esen*



YENİ ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ PROJESİ, CEPHE, TABANLIOĞLU MİMARLIK

16 Mart-28 Nisan 2018 tarihleri arasında Berlin Architekturgalerie'de açılan *Recomposing AKM* adlı sergiye dair bir dizi röportajı ve bir yazıyı iki bölüm olarak yayımlamayı planladık. Röportajlar yeni AKM projesinin müellifi Murat Tabanlıoğlu, serginin gerçekleştirildiği Architekturgalerie'nin kurucusu ve yöneticisi Ulrich Müller ve ikisini bir araya getirerek serginin oluşmasına önayak olan ayrıca kapanışta Murat Tabanlıoğlu ile bir söyleşi gerçekleştiren mimarlık tarihçisi Olaf Bartels ile gerçekleştirildi. Yaz sayımızda Müller ve Bartels röportajını yayımlıyor Murat Tabanlıoğlu röportajını ise gelecek bölüme bırakıyoruz

Recomposing AKM sergisinde gösterilen obje ve görsellere “açıklayıcı metinler” eşlik etmiyor. Bunun yegane istisnasıysa AKM'nin yapım tarihine dair, dijitalleştirilmiş bir makale ve kupür arşivi. Bu dokümanlara serginin alanının bir ucuna yerleştirilmiş ekran aracılığıyla ulaşıyor. Eğer ekranda gezinti yapılmazsa, en üstte hazır olarak yakın tarihte Olaf Bartels tarafından yazılmış Almanca bir metin görülüyor. Türkçe arşive erişim imkanı olmayan yerel sergi izleyicisi için yegane yazılı kaynak olan bu metin, ister istemez serginin nasıl okunacağı konusunda da küratöryal bir pozisyon alıyor. Bu metni Türkçe'ye çevirip dosyaya ekledim. Kendimle bir röportaj yaparak sergiyi algılamadaki yol ve yordamımı bir iç diyalog olarak yansıttım. Dosyanın vazgeçilmez parçaları olan Ulrich Müller ve Murat Tabanlıoğlu röportajlarını ise bir sonraki sayıya bıraktım. AKM projesinin genel bağlamı içinde değerlendirilmesi kuşkusuz farklı aktörlerin işin ucundan tutacağı bir dizi çabayı daha gerekli kıldığı için bu dosyanın sınırlarını aşıyor.



(ÜST) YENİ ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ PROJESİ, FUAYE, TABANLIOĞLU MİMARLIK
(ALT) ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ, 1977, TABANLIOĞLU ARŞİVİ
(SAĞ) OLAF BARTELS



İstanbul'daki Atatürk Kültür Merkezi kalıyor

Olaf Bartels**

10 Kasım günü Münih Architekturgalerie'deki “*Stage_0 Travelogue*” sergisi kapanırken İstanbul'dan çarpıcı bir haber geldi: Murat Tabanlıoğlu, Türkiye Cumhuriyeti hükümeti ile yıllar süren pazarlıklar sonucu, Taksim'deki Atatürk Kültür Merkezi'nin korunması konusunda uzlaşmıştı. Münih'teki serginin kapanmasından bir iki gün önce devlet başkanı Recep Tayyip Erdoğan projeyi şahsen kamuoyuna sunmuş ve “İstanbul için bir mil taşı” olarak tanımlamıştı. Epey hırpalanmış durumda olan bina temelden tadil edilecek ve genişletilecekti (*grundlegend umgebaut und erweitert*). Murat Tabanlıoğlu'nun babası Hayati Tabanlıoğlu'nun tasarladığı kültür merkezi, oğlu tarafından bir opera binasına dönüştürülecekti. Bunun dışında bina programında yer alan tiyatro ve gösteri salonları, sanat galerisi, restoran ve kafeler ise ek bir binaya kaydırılacaktı. Bu genişleme, komşu bina dizisinin hemen arkasında yer alacak, boğaza nazır bir yamaç boyunca Taksim'den öteye, hemen kuzeyinde yer alan mimar Sedad Hakki Eldem'in 1973-1975'de inşa ettiği Atatürk Kütüphanesi'ne kadar uzanacaktı. Bu (proje), mimari miras ile kuşkusuz cesur ve radikal bir hesaplaşma, ancak saygısız olduğu söylenemez. Tersine: Murat Tabanlıoğlu'nun tadilat planlaması, dikkatimizi 1960-70'li yıllar Türkiye mimarlığına yöneltiyor. Kendisinin planları uyarınca, Taksim Meydanı'nı işaretleyen bu kübik binanın aşına olduğumuz görüntüsü çok az değişikliğe uğruyor. Bina hacmini de koruyor, karakteristik modüler cephe düzenini de. Cephe etkisi artık çok daha şeffaf -ve yeni bir öneri uyarınca- dijital ekran olarak da işlev görecektir.

Mimari ve Siyaset

Murat Tabanlıoğlu'nun tasarımına gösterilen büyük ilgi, ne Türkiye'de ne de Almanya'da kentsel tasarım ya da mimariye olan ilgiden kaynaklanmıyor, nedeni daha çok siyasi: Fransız plancı Henri Prost'un kentsel tasarımları 1930'lu yıllarda Gezi Parkı'nın oluşumunu öngörmüştü. Burası, Taksim meydanı ve AKM ile birlikte 1970'lere doğru Türkiye Cumhuriyeti'nin önemli bir temsil mekânına dönüşmüş, yakın dönemde ise Recep Tayip Erdoğan hükümetine karşı direnişin sembolü haline

gelmişti. 1939'den itibaren önce Auguste Perret ve daha sonra Paul Bonatz AKM'nin bulunduğu arsada bir opera binası tasarlamışlardı. Perret'in planları bir beton kar-kasa dönüşmüş, Bonatz'ın yaklaşımı ise başarısız kalmıştı. Hayati Tabanlıoğlu 1957'de onların fikirlerini olmasa da mevcut kaba inşaatı devralmış, ve buradan Stockholm'daki Kulturhuset ya da Paris'teki -daha geç tarihli- Centre Georges Pompidou benzeri bir kültür merkezi yapmaya koyulmuştu: Elbette daha mütevazı ölçeklisi. Bina 1969'da açılmış, 1970'te bir yangınla tamamen tahrip olmuştu. Modernize edilerek yeniden inşası 1977'ye kadar sürmüş, o günden bu yana modern Türkiye'yi sembolize eden bir yapıya, bir tür “Türkiye Cumhuriyet Sarayı”na dönüşmüştü. Recep Tayyip Erdoğan ve siyasi partisi AKP bu binayı hiçbir zaman tam anlamıyla sevmemi. “Yenilemek” istedikleri Türkiye'yi çok fazla temsil ediyordu. 2005'de yıkımı öngörülmüştü, ancak zamanın kültür bakanı iradesini hakim kılamadı. Bunun yerine binanın restorasyonuna başlandı ancak 2013'de buna da son verildi. Ciddi strüktürel sorunlarla karşılaşmıştı. Bina, aynı zamanda Gezi Parkı protestolarının bir yan sahnesine dönüşmüş ve bu çerçevede işgal edilmişti. Ne yeniden gündeme gelen yıkım gerçekleştirildi, ne de restorasyon sürdürüldü. Bina uzun süre atıl kaldı. Bunun strüktüre iyi geldiği söylenemez. Hâl böyle iken, devlet başkanı Erdoğan şaşırtıcı bir siyasi dönüşle, Murat Tabanlıoğlu'na projesini gerçekleştirme imkânı tanıdı. Ancak iddialı hedefini gerçekleştirmek için fazla zamanı yok. Yeni AKM'nin 2019'da bitmiş olması gerek, ama karşı rüzgârlar hayli sert: İstanbul Mimarlar Odası yapının anıtsal özellikleriyle kabul edilemez ölçüde oynandığı kanaatinde, Batı basını ise (örneğin 10 Kasım 2027-2017 olacak, (Ç.N.) tarihli Süddeutsche Zeitung) Gezi protestolarının sembol binasının tehlike altında olduğunu öne sürüyor. Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk'ün anısını yaşatıyor: Yapı onun adını taşımaya devam ediyor ve biçimini koruyor. Bunun ötesinde 1960-70'li yıllar Türkiye mimarisini de gündemde tutuyor. Fazla bir şey de artakalmadı, dönem mimarisi, gerek İstanbul'da gerek başka ülkelerde (mesela Almanya'da) el altından tahrip edilmeye devam ediliyor.

Orhan Esen ve Olaf Bartels** söyleşisi

Bu sergi nasıl ortaya çıktı? Serginin konseptinde veya gerçekleştirilmesinde katkı'nı oldu mu?

Murat Tabanlıoğlu ile Architekturgalerie Münih'ten Nicola Borgmann'ı bir araya getirmiştim ve Tabanlıoğlu Mimarlık'ın tasarladığı „*Stage_0 Travelogue*“ sergisi ortaya çıkmıştı. O sergiye danışmanlık da yaptım. Berlin'de ise aslında ona sadece Architekturgalerie Berlin'i tavsiye ettim, gerisini Tabanlıoğlu Mimarlık ve Ulrich Müller doğrudan hallettiler. Sergi konseptinde yazıya yer yok, bildiğimiz anlamda klasik bir mimarlık tarihi sergisi değil.

Sergi izleyiciden bilişselden çok güdüsel bir yaklaşım bekliyor. Sergilenen objeler ve resimler hakkında aşgari bilgiler veren A4 boyutunda, daha çok sanat sergilerindeki benzer dokümanları hatırlatan bir *band out* var. Tek istisna sadece bir dijital ekran üzerinden ulaşılabilen; çoğunlukla gazete kupürleri ve dergi yazılarından oluşan metinler içindeki yer alan ve yegane Almanca metin olan, senin yazın. En üstte duruyor. Biliçli bir tercih mi tesadüf mü?

Tesadüf olduğunu tahmin ederim. Metnimin bu şekilde “alıntılanmış” olduğunu ben de bilmiyordum.

Metinde şöyle bir ibare dikkatimi çekti: “... modern Türkiye'yi sembolize eden bir yapıya, bir tür “Türkiye Cumhuriyet Sarayı”na dönüşmüştü.” Bu, Demokratik Alman Cumhuriyeti'nin başkenti Berlin'de yer alan “Cumhuriyet Sarayı”na bir gönderme miydi?

Evet, öyle görüyorum. Tabii her teşbihte biraz hata payı da bırakmak kaydı ile, AKM'nin Türkiye Cumhuriyeti için sembolik olan anlamı ile “Cumhuriyet Sarayı”nın Demokratik Almanya Cumhuriyeti için sembolik olan anlamı ile benzeşiyor.

Hangi paralellikleri görebiliyorsun?

“Cumhuriyet Sarayı”nın Doğu Alman Halk Meclisinin yani parlamentonun toplantı mekânı fonksiyonu olduğunu saymazsak, diğer fonksiyonları benzeşiyor: İçlerinde sergi, sinema ve tiyatro salonları ve benzerlerini barındırmaları. Berlin'deki Cumhuriyet Sarayı yıkıldı gitti, İstanbul'daki ise şimdi yeniden inşa ediliyor. Ben bunu oldukça dikkate değer buluyorum.

Tahmin ederim ki, yıkılan AKM'yi işlevli halindeyken deneyimlemişsinizdir. Burası gerçekten de bir Centre Georges Pompidou ya da Kulturhuset, hatta Berlin Cumhuriyet Sarayı gibi 24 saat açık bir kültür merkezi mantığı ile işledi mi? Mesela orada, gösteri saatleri dışında bir arkadaşınızla oturup bir kahve içmek mümkün müydü? Demek istediğim mimarların binanın nihai kullanımı konusundaki arzu ve niyetlerine bazen gereğinden fazla değer biçiyor olabilir miyiz?

Evet, AKM'yi işlevli iken deneyimleme imkanım olmuştu. Doğallıkla, diğer binalara sadece ilkesel açıdan benziyordu. Ama Türkiye'deki toplumsal hayatı da İsveç ya da Doğu Almanya'dakinden daha farklı deneyimlediğimi ifade etmeliyim. İstanbul'daki arkadaşlarla zaten kültür merkezlerinde değil kafe ve restoranlarda buluşurduk. Bu da belki Fransız toplumundakine daha yakın bir durum. Böyle benzerliklere dikkat çektiğimde, kastım birebir tekabül ettense ilkesel benzerlikleri öne çıkarmak.

Biz yeni AKM'nin gerçekten de kullanılan bir kamusal alan olmasını dileyelim! Tabanlıoğlu projesinin kabul olmasını “şaşırtıcı” olarak niteliyorsunuz. Neden?

Şu ana dek gerek yerel gerekse merkezi yönetimdekilere tavrını kapalı ve mesafeli buldum. Gezi protestoları

enasasında Başbakan Erdoğan binanın yıkılacağını ilan etmişti. Bu nedenle Murat Tabanlıoğlu'nun sıkı bir müzakereci olduğunu bilsem de nihai desteğini şaşırtıcı buluyorum.

Erdoğan kamuoyu yönünde bir kaç kez “barok” bir bina arzu ettiğini ifade etmişti. Sonuçta bu istediğini de almış olabilir mi? Yani “modern var, modern var; barok var, barok var,” diyebilir miyiz?

Murat'ın Erdoğan'ın gönlündeki ya da kastettiği ‘barok’u yakaladığını sanmıyorum. Benim için modern çok farklı şekillerde biçimlenebilen bir şey: AKM'nin modernitesi de çağdaşı da başka binaların modernitelerinden ayrışır. Malzemenin parlaklığı, ışığın kullanımı ve başka özellikler aynen barokta olduğu gibi, duygulara hitap ediyor, duyuları uyandırıyor. Bu anlamda AKM'nin tekil ve mutlak bir modernin temsilcisi değil ama modernin bir biçimleniş olduğunu söyledim. Aynı şekilde tekil ve mutlak bir baroktan söz etmektense, bir tasarımın -evet- Murat Tabanlıoğlu'nun tasarımında olduğu gibi barok bir karakteri olabileceğini söyledim. Bu tasarımın karakteri gayet teatral ve bu da amaca gayet uygun. Ama Erdoğan ‘barok’u mu? Bence değil. Öyle olmak için çok mütevazı, pek çekingen. Yine de buna rağmen Erdoğan'ın beğenisini kazandı zaten şaşırtıcı olan da bu.



ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ MAKET, 2012, TABANLIOĞLU MİMARLIK, FOTOĞRAF: MUSTAFA HANZECİ (SAĞ) ORHAN ESEN

Orhan Esen oto röportaj

Mekânda ilk algılarım neydi?

A, bayağı ufak bir yermiş burası. Planı da ilginç, enlemesine gidiyor ama derinliği çok az, üç-beş metre var yok. Tavanın ise maşallahı var, yedi metre? Daha fazla? Bir 'sergi salonu'ndan çok derin bir vitrin gibi. Sergi için zor bir mekân. Karşıma ne çok şey yığılmışlar öyle... Ar-diye gibi üst üste ve her şeye o kadar yakınım ki, mecburen, tek bakışta bütünlüğü algılayamıyorum bile, bu "içi nesne yığılı duvar" üstüme üstüme geliyor. Buraya dönüp bakacağım daha, önce bütünü bir algılayayım diyorum. Duvarı paranteze alıyorum.

Mekânın ortasına da iki tane kocaman maket yerleştirmişler. Birini hemen tanıyorum: Kontra'dan mamul, doğal renginde, bunu SALT'ta ve Venedik'te görmüştüm, kaç kez resimlemiştim. Yıkılan AKM'nin maketi, Hayati Bey'in binası. Diğeri de besbelli: Yeni AKM binası. Yenisini baştan aşağı bembeyaz boyamışlar, parlıyor. İki maket de aynı ölçekte. Mekânı dolduruyorlar. Bir yerde de fuayenin arı peteği oturma grupları var. Orijinalleri mi acaba? Pek yeni yüzlü duruyorlar. Ana salonun oturma ünitelerini de bir kenara koymuşlar. Soru, aynı.

İkinci bakış?

Mekâna alışıyor, detayları fark etmeye başlıyorum. Üstüme üstüme gelen duvarın bir tasarım nesnesi olduğunu fark ediyorum. Duvarın içi var gibi hissetmiştim ilk an, sergi için üretilmiş bir hacim olduğunu anlıyorum. Bir detaya takılıyor gözüm, yıkılan AKM'nin alüminyum cephesinden çıkma bir parça gibi duruyor.

Bir bütün olarak bu duvarın AKM'nin çift cidarlı cephesinin bir tür simülasyonu olduğunu ve içinin bir AKM arşivi olarak düzenlendiğini fark ediyorum.

Arşivde neler var?

Neler yok ki? Uygulanan uygulanmayan eski planlar, çizimler Perret, Kip/Güney, Bonatz, Tabanlıoğlu 56/69 ve 70/77 projeleri, yayınlar, fotoğraflar, gösteri videoları, ve orijinal çıkma malzemeler: Sadi Diren'in seramikleri, Dinnebie'r'in tavan ve kolon aydınlatma elemanları, projektörler.

Mekânsal olarak ayırmış bir arşiv daha var: Yan duvardaki bir monitörde dijitalleştirilmiş bir gazete kupürü ve dergi yazıları arşivi ziyaret edilebiliyor. En üstte yegane Almanca kupür duruyor. Olaf Bartels'in online dergi yazısı. Detaya girmeyen, altı sütün/tek bir ekrana sığdırılmış, iki-üç dakikada okunabilir, mimariyle ilişkisi olsun olmasın herkesin kolaylıkla anlayabileceği basitlikte yazılmış bir yazı.

Ne yok?

Bartels'in ekrandan okunabilecek yazısı ve A4'e basılmış, objeleri kısaca betimleyen basit bir *hand out* dışında, levha, pano benzeri 'yazılı bilgilendirme' yok. İlk an bir çıplaklık duygusu geliyor. Her şeyin kitap gibi anlatıldığı sergilere alışkınız. Konuyu bilen izleyici için aslında sorun yok, zaten bildiklerini keşfetme duygusu veriyor. Hikayeye vâkıf olmayan izleyici için ne ifade ediyordur? İzleyicinin duyularla yaklaşması arzu edilmiş diye düşünüyorum. Arşivin "kokusu" tutmuş. O küçük *hand out* de işe yarıyor: Fuaye ve salon oturma gruplarının orijinalin aslına uygun yeni imalatlar olduğunu öğreniyorum. Metal cephe detayı ise orijinal parça imiş.

Yeni projeye dair?

Çok az şey var: Üç parçadan ibaret. Ana kütlenin kesit maketi, yan birimlerle birlikte bütün kütlemin küçük bir maketi ve kubbeyi kaplayacak parlak kırmızı piramidal seramik elemanlar için Gorbon'un ürettiği bir adet birerib ebatla prototip, *mock-up*.

Taksimde yürüyüp inşaat alanının etrafına çekilen perde üstündeki renderlara bakan biri bile yeni projeyi çok daha iyi canlandırabilir gözünde. İnternet te bulunabilen proje tanıtım filmi de yok. Bu sergi açık ki, yeni projenin mimari detaylarına dair değil, bunu merak eden izleyiciyi tatmin edecek bir şey yok. Yıllar önce SALT'ta gördüğümüz, geçmiş AKM'ye dair serginin, bu mekâna ve daha önemlisi, 'bugün'e dair özgün bir fikirle buraya uyarlanması gibi duruyor.

Başka?

Bir de ziyaretçi defteri var. İçindeki notlardan, serginin nasıl algılandığı konusunda fikir sahibi olma beklentisi ile inceliyorum. Muhtemelen ebeveyniyle gelmiş bir ortaokul öğrencisi, sergiden etkilenmiş, mimar olma kararını açıklıyor.

Serginin bir de adı yok muydu?

Re-composing AKM koymuşlar. AKM'yi yeniden biçimlendirmek gibi. Ya da yeniden bestelemek? Okulda "kompozisyon" yazdırırlardı, hâlâ öyle mi deniyor? "Kompozisyon ödevini yeniden yazmak" gibi de okunabilir öyle ise?

Şöyle mi acaba? Elimizde bir miktar çamur vardı. Yoğurduk, biçimlendirdik, çömleği ortaya koyduk. Ama sonra fikir biraz değişti, bozduk baştan biçimlendiriyoruz.

Ama malzeme aynı malzeme. Çamur, notalar, sözcükler. Aynı malzemeyi şimdi yeniden, belki biraz daha farklı şekilde bir araya getiriyoruz ama öz, var ya o, sabit. Kendini belli ediyor.



Hepsini bir araya getirince ne okuyorum?

O duvarın içine yerleştirilen arşiv, yeniden biçimlendirilen çamur, kompozisyonun sözcükleri ya da bestenin notalarına tekabül ediyor; arşiv malzemesi bu değişmeyen özü cisimleştiriyor, onu taşıma işlevini üstlenmiş. *Recomposing AKM* kognitif alana hemen hiç girmeyip, sadece duyuşsal düzleme hitap etmekle tek bir fikrin altını çiziyor. AKM sergüzeştinin Prost ile Perret'den bu güne akla gelebilecek her bir anlamı çerçevesinde: Süreklilik.

Bu sergi, 'çözdükten' sonra, yanıtladığı sorulardan fazlası ile baş başa bırakıyor beni. Cümlelerin biri, sürekliliğe dair olanı, yerleştirilmiş, öylece duruyor mekânda.

Önce: İkna edici mi? Tarihçi kafam, "Süreklilik cümlesinin içini daha bilişsel araçlarla da doldurmak gerekmez miydi?" sorusundan kurtulamıyorum.

Ve ilkinin tamamlayan bir de ikinci cümle olmamalı mıydı? Süreklilik varsa kopuş da vardır illa ki.

Değişim, yeni koşullara uyarlama.

Hepsi birden, bu minik mekâna kuşkusuz sığmazdı. Bu belli.

Ben de, başka bir zaman ve zeminde daha alacağımız olduğunu hissediyorum.

İlk adım, dönüp mutfağa bakmalıyım.

Önce, bu ilk cümlemin nasıl kurulduğunu yeniden kompoze edip anlamaya ihtiyacım var.

*Boğaziçi Üniversitesinde sosyal ve ekonomik tarih, Viyana Üniversitesinde mimarlık ve sanat tarihi formasyonu aldı. İstanbul'un yapıcı çevre tarihi üzerine çalışıyor. İstanbul ve Berlin'de bağımsız araştırmacı/yazar olarak çalışıyor, ders veriyor. Kentsel süreçlere sivil toplum kanadından aktif katılımı önemsiyor. Arkistan alamet-i farikası altında mimari ve Urbanitez adı altında şehircilik odaklı yapıcı çevre turları düzenliyor. Çeşitli dergi ve kitap katkılarının yanı sıra İstanbul'da yapıcı çevrenin 1945 sonrası enformel üretim pratiğine odaklanan *Self-Servis City: İstanbul* adlı derlemeyi yayınladı.(b_books, Berlin, Ocak 2005. İkinci baskı Haziran 2007).

**Mimarlık eğitimini HbK Hamburg'da aldı. Serbest Mimarlık tarihçisi ve eleştirmeni olarak çalışıyor, çok sayıda kitap ve dergi yayınında yer aldı. Araştırma odacı 19. ve 20. yüzyıl Türkiye mimarisi ve şehir planlamasında modern ve erken modern. 2000 yılında *Sinemada Mekân Mimari ve Şehir için CINEPOLIS*'in kurucuları arasında yer aldı. Hamburg, Berlin, Braunschweig, İstanbul ve Ankara'da ders verdi. Hamburg ve Berlin'de yaşıyor.

DESIGN PORTRAIT.



Michel Club, seat system designed by Antonio Citterio. www.bebitalia.com

mozaik

B&B Italia Stores:
Ortaköy Dereboyu Cad. No: 78 34347 İstanbul T. +90 212 327 05 95 - F. +90 212 327 05 97
Cinnah Cad. No: 66/1 Çankaya Ankara T. + 90 312 440 06 10 - F. +90 312 440 05 94
www.mozaikdesign.com - info@mozaikdesign.com

B&B
ITALIA

İstanbul'a yakın
ama uzak bir
susmuşlar bahçesi:

Haydarpaşa
İngiliz
Mezarlığı

Yazı: Sami Kısaoğlu Fotoğraflar: Elif Kahveci

SACRED
TO THE MEMORY
OF

Bir şehri, bir ülkeyi anlamanın en derinlikli ve incelikli yollarından biri o topraklarda dikili mezar taşlarına bakmak belki de. Mezarlıkların insanogluna anlatacağı öyle çok bilgi, yaşanmışlık ve kültürel değer var ki... Fakat tüm bunları o susmuşlar bahçesine adımınızı atmadan bilmeniz oldukça güç. Her şey tesadüf eseri Oslo'da bir mezarlığa girmemle başladı. Son derece bakımlı bir bahçeye sahip olan mezarlığı uzaktan park olarak algıladığımı anımsıyorum. Tuhaf bir şekilde Norveçliler o mezarlıkta piknik yapıyor, çocuklarıyla vakit geçiriyorlardı. O an ölümle ve kendileriyle ne kadar barışık olduklarını düşündüm. Sonrasında her yeni yolculuk bir başka mezarlık ziyaretini beraberinde getirdi. Önce Madrid'deki Almudena Mezarlığı ile keşişti yollarımız. Beş milyon susmuş insan yüzyıllardır yan yana yatıyordu burada. İspanya'nın en büyük, Avrupa'nın ise ikinci büyük mezarlığıydı burası. Yıllar önce bir öyküme de mekan olan bu mezarlık Batı sanat tarihinin farklı dönemlerine yer veren bir heykel bahçesiydi aynı zamanda.

Yıllar yılları kovalayıp mezarlıklara ilğim filizlenip, çiçeklendikçe Venedik'in ölüler adası takıldı aklıma. Venedik lagününün ortasında yer alan San Michele, başlı başına mezarlıklardan oluşan bir adaydı, üstelik Rönesans'tan beri. Ezra Pound gibi edebiyat ünlülerinin yanı sıra Luigi Nono, Igor Stravinsky gibi müzik tarihinin gidişatına yön veren besteciler, Rus prensesler, İtalyan kontlar ve daha kimler yoktu burada. San Michele insanların gömülmek için randevu alıp on yıllarca sıra beklediği her taşı, her anıtı ile başlı başına bir sanat galerisiydi. İsviçreli ünlü ressam Arnold Böcklin buranın bir resmini yapmıştı yıllar önce. Tıpkı Osmanlı mezarlarında olduğu gibi servi ağaçları yükseliyordu Ölüler Adası ismini taşıyan bu resmin merkezinden. Rus besteci Sergei Rachmaninov ise bu resimden ilhamla senfonik bir şiir yazmıştı.

Paris'in en büyük mezarlığı olan ve Édith Piaf'dan Molière'e, Jim Morrison'dan Oscar Wilde ve Marcel Proust'a sanat dünyasının en ünlü simalarını ağırlayan Père Lachaise Mezarlığı ise bugün gayri resmi turistik turların bile düzenlendiği bir mekan. Belki de Avrupa'daki mezarlıkların en ünlüsü.

Bu yazıya konu olan Üsküdar'ın Selimiye Mahallesi'ndeki Haydarpaşa İngiliz Mezarlığı ise 19. yüzyıldan günümüze uzanan tarihi ile İstanbul'un en eski mezarlıklarından biri burası. Kuşkusuz İstanbul'da Müslüman mezarlıklarına bakacak olursak buranın hemen üstünde yer alan Karacaahmet, Bebek'te Aşyan ve Edirnekapi'da bulunan Şehitlik bize bambaşka anlatılar çıkarır. Öte yandan tam anlamıyla bir heykel bahçesi olan Kurtuluş'taki Latin Katolik, Şişli'deki Ermeni Mezarlığı ve ilerleyen saatların ana öznesi konumunda olan Haydarpaşa İngiliz

Mezarlığı İstanbul için başka türlü değer ve öneme sahip mekanlar.

Haydarpaşa İngiliz Mezarlığı her şeyden önce bir şehitlik. Tıpkı Çanakkale'deki Anzak Şehitliği gibi. Osmanlı Bankası'nın müdürü olmuş Charles La Fontaine'den Lord Byron'un yanında Yunan bağımsızlık ayaklanmasına katılmış, daha sonra İstanbul'da hekimlik yapmış Julius van Millingen'e ve sonradan birçok sivile de kucak açan bu mezarlığın hikayesi 1853-1856 yılları arasında gerçekleşen Kırım Savaşı'na uzanıyor. Selimiye'nin sırtlarında yer alan bu topraklar mezarlık olmadan önce Kanuni Sultan Süleyman'ın Has Bahçe'sinin bir parçası olmuş.

Her şey Sultan Abdülmecid döneminde yaşanan Kırım Savaşı'nda, İngiltere ve Fransa'nın Osmanlı'nın yanında savaşa girmesiyle başlıyor. Rusya'ya karşı verilen bu mücadeleden İngilizler tarafından büyük kayıplar veriliyor ve bir süre sonra Haydarpaşa'daki bu arazi Osmanlılar tarafından savaşta ölen İngiliz askerleri için tahsis ediliyor. İstanbul'u biraz araştırarak olursak Tophane sırtlarındaki Kırım Kilisesi'nin yine bu dönemde yapıldığını ve İngiltere'nin Osmanlı ile savaşa girmesi ile derin bir ilişkisi olduğunu görebiliyoruz. Hatta bugün bir hastaneler zincirinin ismini taşıyan Florence Nightingale'in Kırım Savaşı sırasında Haydarpaşa'da onlarca hastaya baktığı, dönemin İngiltere Büyükelçiliği tarafından verilen bir davette, büyükelçisinin eşinden davetteki keten peçeteleri askerlerin yaralarını sarmak için istediği anlatılır. Bugün Haydarpaşa'da Florence Nightingale Müzesi'nin bulunduğu da buraya bir not düşelim hazır konu açılmışken.

Haydarpaşa Limanı ile Gülhane Askeri Tıp Akademisi (GATA) Haydarpaşa Eğitim Hastanesi Komutanlığı arasında yer alan mezarlık İstanbul'da olmasına rağmen mülkiyeti İngiltere'ye ait ve bakım masrafları Commonwealth War Graves Commission tarafından karşılanmakta. GATA'nın yanındaki yoldan geçip mezarlığa ilk adımımızı attığınızda sıklıkla Kırım Savaşı sırasında hayatını kaybeden askerler ve subayların mezar taşları karşılıyor bizi. Birkaç adım ötede ise 28 metre yüksekliğe sahip Melekler Abidesi tüm ihtişamı ile yükseliyor. Resmi adı Kraliçe Victoria Abidesi olarak geçen bu anıt, 1854, 1855 ve 1856 senelerinde Rusya'ya karşı yapılan savaşta vatanları uğruna ölen İngiliz ordu ve bahriyesine mensup subay ve erlerin hatırası için yaptırılmış. 1857 yılında yapılan anıtın dört köşesinde, bir elinde defne dalından örülme taç ile diğer elinde tüy kalem tutan dört melek heykeli bulunuyor. Anıtın üzerinde Fransızca, İngilizce ve Arapça yazılar yer alıyor.

Kırım Savaşı ve Haydarpaşa'dan bahsettiğimiz vakit anlamız gereken en önemli isimlerden biri 1841 yılında Osmanlı darphanesinde baş hakkâk olarak göreve

başlayan İngiliz seyyah ve fotoğrafçı James Robertson'dan başkası değil. Onun Kırım Savaşı sırasında ve sonrasında cephede çektiği fotoğraflar, görsel özelliklerinin yanı sıra, bilinen en eski ve en kapsamlı savaş muhabirliği fotoğrafları arasında yer alıyor. İlginçtir, James Robertson sadece cephede değil İngiliz askerlerini cepheye gitmeden önce kamp yaptıkları Haydarpaşa sırtlarında da fotoğraflamıştır ve ne acı bir tesadüftür ki 1854 Mayıs'ında kamp yaptıkları bu topraklar bir süre sonra o askerinde mezarı olacaktır. Kırk yıl boyunca Osmanlı'nın başkenti olan İstanbul'da devletin sikkelerinin yanı sıra o yıllarda padişahın takdim ettiği madalyalara da şekil veren Robertson 1854-55 yılları arasında birçok kez deniz yolu ile İstanbul'dan Kırım'a gitmiş, savaş fotoğrafları çekmişti.

Bugün birçok İstanbullu'nun bilmediği fakat İstanbul'u tanıtmak için gelen yabancı televizyon kanallarının bir şekilde fırsat yaratıp ziyaret ettiği Haydarpaşa İngiliz Mezarlığı sahip olduğu onca anlatının yanı sıra Osmanlı tarihinin tozlu sayfalarından iki önemli figürü de beraberinde getiriyor. Bu isimlerden ilki Osmanlı donanmasının ilk yabancı mareşali olan Hobart Paşa. Asıl adı Augustus Charles Hobart Hampten olan Hobart Paşa, İngiltere donanmasında görev yaptıktan sonra maceraperest ruhunun peşinden giderek Amerikan İç Savaşı'na katılmış, 1867'de ise Osmanlı donanmasının hizmetine giriyor. Tuğamiral rütbesiyle bir Osmanlı filosunu komuta eden, 1869'da Girit İsyanını bastırması sayesinde paşa unvanını alan Hobart Paşa, 1877-78 Osmanlı-Rus Savaşı'nda Karadeniz'deki Rus limanlarını amansız bir kuşatma altına alıyor. 1881 yılında vezirlik ve müşirliğe (Cumhuriyet döneminin mareşal rütbesinin Osmanlı'daki karşılığı) terfi eden Hobart Paşa 1886 yılında tedavi için gittiği İtalya'da ölüyor ancak vasiyeti üzerine Türk topraklarında II. Abdülhamid tarafından cenazesi Necid vapuruyla İstanbul'a getirilip Haydarpaşa İngiliz Mezarlığı'na defnediliyor.

Mezarlığın yarı sivil olarak nitelendirebileceğimiz tanınmış şahsiyetlerinin başında ise I. Elizabeth dönemi İngiliz büyükelçisi Sir Edward Barton (1533-1598) geliyor. Osmanlı - İngiltere arasındaki ticari ilişkileri geliştiren ve iyi derecede Türkçe bilen Sir Barton, Padişah III. Mehmet'e Macaristan seferinde eşlik etmesi ve 1596'da Osmanlı saflarında Hristiyanlara karşı gönülden savaşmıştı. İstanbul'da patlak veren veba salgınlarından birinden kaçmak için sığındığı Heybeliada'da yaşamını yitiren (kız kardeşinin iddiasına göre sultan tarafından zehirlenmişti) Sir Barton önce adada Rum mezarlığına defnedilmiş, 1970'lerde ise mezar taşı Haydarpaşa'ya getirilmiş. Gariptir kendisinin mezar taşı aile armasının yanı sıra tıpkı Türk mezar taşları gibi servi kabartmaları içeriyor.

1867 yılında, Kırım Savaşı sonrası büyük bir kolera





salgını İstanbul'u vurduktan sonra sivil İngilizlerin kullanımına açılan Haydarpaşa İngiliz Mezarlığı; İstanbul'un işgali (1918-22) döneminde Türk direniş teşkilatınca öldürülen İngilizleri, II. Dünya Savaşı sırasında ise Türkiye yakınlarında ölen ve çoğu havacı olan İngiliz ve Amerikalı askerleri kabul etti. Mezarlık I. Dünya Savaşı'nda İngiliz ordusunda savaşan Müslüman Hint askerlere de kucak açmış, Sadece Hintli Müslüman İngilizlerin kemiklerine değil Hindu İngiliz askerlerin küllerine de mekan olan bu mezarlık vakti zamanında Florence Nightingale'in girişiyle Sultan Abdülmecit tarafından İngiltere Krallığı'na bağışlanmıştı.

Tarihin ve İstanbul'un farklı sayfalarında zikzaklar çizdiğim bu yazıya dair son bir not:

Georges Young, diplomasinin ne değişken bir şey olduğunu ifade etmek için şöyle der: "Haydarpaşa'da boğazları Ruslara kapamak için ölen İngiliz askerlerinin mezarları, Çanakkale'de de boğazları Ruslara yardım için açmak isteyen İngiliz askerlerinin mezarları vardır." Üzerine defalarca düşünülmeye değer bir söz. Siz ne dersiniz?



JAMES ROBERTSON, ÜSKÜDAR SELİMİYE KIŞLASI ÇİVARINDA KIRIM'A HAREKET ETMEK ÜZERE BEKLETİLEN İNGİLİZ ASKERLERİ, ÖMER M. KOÇ KOLEKSİYONU, JAMES ROBERTSON, MAYIS 1854

Sözden öte

Yazı: Evrim Altuğ Fotoğraflar: Elif Kahveci

Mardin, üç yıl aradan sonra hem bienaline, hem de dünyaca tanınmış sanatçı Ai Weiwei'nin yapıtlarına kucak açtı. Döne Otyam direktörlüğünde 10. yılına koşan bienal bu yıl, Fırat Arapoğlu, Nazlı Gürlek ve Derya Yücel küratörlüğünde 50 dolayında sanatçı ve inisiyatifin çalışmalarını tarihi kente taşıdı. Etkinlik, beraberinde alternatif açılış ve oluşumlara da kapı açtı



Medeniyet ve inançların oyma taştan zarafet labirenti Mardin, yürürlükteki olağanüstü hal (OHAL) uygulamasına rağmen, Mayıs ayının ilk haftasını çoğunluğu İstanbul, İzmir ve Ankara ile Diyarbakır'dan kültür ve sanata adeta 'koşa koşa' gelen yüzlerce insanla karşıladı. Bu insan yağmuru, ovayı taştan bir sabırla izleyen tespih cenneti Mardin'in bol şimşekli, gök gürültülü yağmurlarından farksızdı. Kente gelen imzalar arasında Çatalhöyük eski kazı başkanı, bugünkü Stanford Üniversitesi hocası Prof. Ian Hodder'dan Ankara Fransız Kültür Merkezi Müdürü Sebastian de Courtois'ya, Sotheby's Türkiye yetkilisi Oya Delahaye'den Müze Evliyağil kurucusu, koleksiyoner Sarp Evliyağil'e ve Ali Akay-Seza Parker ikilisinden Seyhun Topuz, İpek Duben ve Siyah Beyaz Sanat Galerisi'nden Fulya Sade'ye değin bir çok sima göze çarptı.

Kültür-sanat destekçileri, bizatihi sanatçılar, akademisyenler ve koleksiyonerler ile, yerli ve yabancı kültür kurumlarının yetkilileri, Sakıp Sabancı Mardin Kent Müzesi Dilek Sabancı Sanat Galerisi'nde 4 Mayıs'ta ziyarette açılan *Ai Weiwei Mardin'de* sergisi ile, aynı günlerde açılış yapılan 4. Uluslararası Mardin Bienali için tarihi kente geldi. Tabii bu iki belli başlı etkinlik, beraberinde bağımsız, hatta alternatif olma niyetindeki başka sergileri de Mardin'e getirdi.

Yaşamı ve çalışmalarını halen Berlin'de bir tür kültürel sığınmacı olarak sürdüren Çinli Ai Weiwei'nin Akbank desteğiyle Emirgân'daki Sabancı Müzesi'nde izlenen 'uzatmalı' İstanbul sergisi *Ai Weiwei Porselene Dairi*'nin macerası, bu kez Mardin'de, Sakıp Sabancı'nın vasiyeti üzerine Sabancı Vakfı tarafından restore edilerek müze ve sanat galerisine dönüştürülen mekânda karşımıza çıktı.

Ai Weiwei bilindiği gibi, İtalya ve Yunanistan gibi başka pek çok ülkede olduğu gibi, Suriyeli sığınmacıların Türkiye'de bölge civarında bulunduğu kamplara da giderrek, çeşitli doküman ve izlenimler edinmiş, bunları gerek kavramsal, gerekse teknik ve estetik yönleriyle yapıtlarına 'katık' etmişti. Ancak sanatçı, bu tür insanî meseleleri birer ticari meta olarak da alınabilecek yapıtları üzerinden piyasaya büyük rakamlar karşılığında sevk ettiği için de, ağır bir eleştiriye maruz kaldı. Hoş, sanatta toplumsal ve siyasal hakikat ile içerik ve bunun 'markete' sevkî, sanat tarihi kadar eski ve çelişkili bir konu olarak, halen onlarca

akademik tez ve kitaba konu olmayı da sürdürmüyor değil. Mardin'deki serginin basın ve protokole yönelik 3 Mayıs'taki ön açılış, bellerindeki Glock marka silahları, kulaklarındaki kulaklıklar ve tişört-gömleklî sivil özel hareket mensuplarının son derece yoğun güvenlik önlemleri altında, Vali Mustafa Yaman başta olmak üzere, Sabancı Vakfı Mütevelli Heyeti Üyesi Dr.h.c. Dilek Sabancı ve Sabancı Müzesi Müdiresi Dr. Nazan Ölçer'in katılımıyla gerçekleşti. Sergide, sanatçının İstanbul'daki sergisinden özel bir seçki izleyenlere sunulurken, bir müjde de Dilek Sabancı ve Dr. Ölçer tarafından kamuoyu ile paylaşıldı.

Müzenin kurulmasının merhum Sakıp Sabancı'nın sözü olduğunu hatırlatan Sabancı Vakfı Mütevelli Heyeti Üyesi Dr.h.c. Dilek Sabancı, "Sabancı Vakfı, bu tarihi yapıyı aslına uygun olarak restore etti. 2009 yılının Ekim ayında Sakıp Sabancı Mardin Kent Müzesi ve Dilek Sabancı Sanat Galerisi'nin açılışını hep birlikte yaptık. Ne mutlu ki, müzemiz açıldığından bu yana 700 binden fazla ziyaretçiyi ağırladı. Eğitim programlarıyla, on binlerce Mardinli çocuğa ve gence kültür-sanat bilinci kazandırdı. Bugün sizlere Sakıp Sabancı Mardin Kent Müzesi'nin, 49 yıl süreyle Sabancı Vakfı'na tahsis edildiği müjdesini veriyorum. Biz Sabancı Vakfı olarak, müzemize her zamanki gibi en iyi şekilde sahip çıkacağız. Yeniden Mardin'de olmaktan, Mardin'e katkıda bulunmaya devam etmekten mutluluk duyuyoruz. Mardin, Mezopotamya'nın en görkemli şehirlerinden biri. Bu müzeyi açarken hem şehrin kültür yaşamının bir parçası olmayı, hem de şehrin mirasını dünyaya tanıtmayı hedeflemiştik. Bugün sevinçle görüyoruz ki; Sabancı Mardin Kent Müzesi ve Dilek Sabancı Sanat Galerisi, Mardin'i kültür ve sanatın önemli bir merkezi haline getirdi," dedi.

Ardından söz alan Dr. Nazan Ölçer ise, yeniden kapılarını açan mekânla ilgili olarak, özetle şu vurguyu yaptı: "Binanın mülkiyetindeki belirsizlikler nedeniyle, yeni sergilerin açılması mümkün olmadı. Üç yıl süren bu belirsizliğin ardından, Müze binası 49 yıllığına Sabancı Vakfı'na verildi. İstanbul'da açıldığı günden bu yana büyük coşkuyla ziyaret edilen Ai Weiwei sergisini, Mardinlilerle buluşturmayı arzu ettik. Umuyorum, ziyaretçilerimiz Mardin'in bu büyüklü atmosferinde sergilenen eserleri izlerken Ai Weiwei gibi bir sanatçıyı tanıma fırsatı bulacaklar."

Ölçer ayrıca, bu sergiyle birlikte artık Sabancı Müzesi imzalı nice etkinlikle de bölgeye yeni sürprizler yapacaklarının altını çizdi, bir bakıma bunun da sözünü verdi.

Yakın zaman önce ABD, Avustralya ve Avrupa'da da kapsamlı sergilere imza atan Ai Weiwei'ye ait sergide, günümüz sosyal ve siyasal çelişkilerini nazik Çin porselen işçiliğiyle harmanlayan yapıtlar başı çekti. Sabancı Müzesi'nden alıntılacak olursak, kültürel ve tarihi önemi büyük olan porselen, sanatçının sahiçilik, değer sistemlerinin tarihteki dönüşümü ve sanatın toplumsal değişimi etkilemekteki rolü konusunda ortaya attığı temel sorulara bir kapı açma görevi üstleniyor.

Diğer yandan, *Özgürlük için Çiçekler* projesine dair yerleştirme ve duvar işlerinin, sanatçının tarihsel değerdeki Urn hanedan vazosunu parçalama anını/1995 tarihli performansını ayrıca tasvir ettiği Lego ürünü devasa triptik/üçleme duvar çalışması veya üst üste, yine devasa çömleklerden menkul çalışmaları da izleyenlerin ilgisine sunuluyor.

İki ayrı galeri halinde kurumun yeraltındaki mekânlara dağılan ve 29 Temmuz'a dek görülebilecek kapsamlı sergide bunun yanı sıra, sanatçının *Nehir Yengeci (He Xei)* projesinden de bir bölüm, galerinin köşesindeki yerini aldı. Bu çalışma, Çin iktidar partisine dair cüretkâr bir tavrın yansımaları olarak alındığı kadar, toplumsal bir sembol olarak sanatçının kariyerinde önemli bir yere sahip.

Öte yandan, serginin Mardin'e taşınması da, Ai Weiwei'nin atölyesinden 12 kişilik bir ekip başta olmak üzere, Sabancı Vakfı'ndan Zerrin Koyunsağan, İsmail Kemal Gürleyik, Hilal Yöney ve Kenan Gökdoğan'ın katkıları sayesinde gerçekleşiyor. Sergi konseptini Ai Weiwei'nin Dr. Ölçer'le gerçekleştirdikleri bu süreçte ayrıca, Sakıp Sabancı Müzesi ile Sakıp Sabancı Mardin Kent Müzesi'nin toplam altı kişilik bir ekibinin yanı sıra, Londra ve Berlin'den kimi uzmanlar da projeye imzasını atmış bulunuyor.

Bu noktada özellikle binada Mardin'in geçmişine ayrılan kent müzesinde bulunan sıradışı koleksiyon nesneleri ve bağış parçalarını anmadan geçmemeli. Burada kentin çok kültürlü hafızası gözle görünür hale geliyor, dikiş makinelerinden tarihi fotoğraflara, eski kostüm ve gündelik kültür nesnelerinden Edison dönemine ait tarihsel



PARASTOU FOROUHAR, PORTRERLER, 2018 İLLÜSTRASYON DİJİTAL ÇİZİM SERİSİ

bir ses kayıt cihazı ve müzik kültürüne kadar, bir çok sürpriz izleyiciyi bekliyor. Bu son derece profesyonel ve hazmedilir şekilde tasarlanmış bölümün, Mardin'in yerli ve yabancı kültür turistleri için atlanmayacak bir bölüm olduğu fikrindeyim.

Diğer tarafta, direktörlüğünü merhum sanatçı, gazeteci, fotoğrafçı ve yazar Fikret Otyam'ın kızı, küratör Döne Otyam'ın yaptığı 4. Uluslararası Mardin Bienali ise bu yıl yine uzun bir aranın ardından, normalden yaklaşık en az bir yıl daha fazla sonra kent sokak ve tarihsel mekânlarına uğruyor. Üst başlığı gereği *Sözden Öte* bir duruş sergileyen etkinlik, AİCA Türkiye üyeleri Fırat Arapoğlu, Nazlı Gürlek ve Derya Yücel'in yine bu isim sırasıyla gidersek *Sonsuz Bakış*, *Beden Dili* ve *Sınırlar ve Eşikler* temalarıyla 11 ayrı mekân ile kamusal alanda düzenledikleri, toplam 50 sanatçı ve inisiyatifin çalışmalarını kapsadı.

Birinci Caddede ve Cumhuriyet Caddesi ağırlıklı olmak üzere, eski kentin ara sokaklarına da taan bienal, Mor Efram Manastırı, Mardin Müzesi ve civarı, Merzem Ana Kilisesi, Yıldız Hamamı, Alman Karargâhı, Revaklı Çarşı, Marangozlar Kahvesi, Ferhat Salman atölyesi ve Mardin Sinema Derneği ile Mardin Kadın Emegini Değerlendirme Vakfı (KEDV) gibi noktalarda yer aldı.

Çok büyük bir emek dayanışmasının da 'psikolojik tasarımcısı' olan ve bienal açılışına kadar bir çok sanatçıyla omuz omuza ter döken küratörler, hazırladıkları sunumda, üst başlığı şöyle tarifledi: "*Sözden Öte*, bakışların, bedenlerin ve mekânların diliyle yaratılan çeşitli ifade biçimlerine yer veriyor ve sanatçıları bunları görünür kılıyorlar ve bunlara dair farkındalık yaratıyorlar; izleyiciler, ifadelerin sanata dönüştüğü, sözün ötesindeki yer'de buluşmaya davetilir."

Öte yandan, bienale katılan imzalar ise şöyle sıralandı: Albena Baeva, Ali Emir Tapan, Ana Mendieta, Aslı Bostancı, Aydın Teker, Bilge Alkor, CANAN, Cengiz Tekin, Ceren Oran&Burcu Yılmaz, Chaw Ei Thein, Chris Burden, Çağrı Saray, Didem Erbaş, Eda Aslan, Emre Zeytinoğlu, Fırat Bingöl, Gizem Aksu, Guy Ben-Ner, Hasan Pehevan, Huo Rf, İhsan Oturmak, İnsel İnal, İpek Duben, Janis Rafa, John Gerrard, Julian Stallabrass, Ken Friedman, Lewis Hine, Leyla Postalcioglu, Iliko Zautashvili, Magali Duzant, Mahmut Celayir, Maria Papadimitrou, MERKEZKAÇ, Metin Çelik, Mustafa Avcı, Mürsel Argunağa, Nasan Tur, Özlem Altın, Parastou Forouhar, PELESİYER, Ramize Erer, Romina Meriç, Sara

Kostic, Senem Gökçe Oğultekin, Serkan Taycan, Seyhun Topuz, Simon Faithfull, Taner Ceylan ve Youssef Nabil.

Bienal için yaptığım kapsamlı turlar esnasında, sıcağı sıcağına anılası pek çok yapıtın bulunduğunu gördüm. Bunların ilki, yapıtlarında aşırı gerçekçi olmakla birlikte, fiziksel ve duygusal şiddet ile klasisizm ve romantizmi gerçeküstücülük ile özgün bir 'kokteyl' gibi harmanlayan ressam Taner Ceylan'dan geldi. Çok yakında İstanbul Dolapdere'de açılacak Kaç ailesinin yeni Çağdaş Sanat Müzesi'nde büyük bir sergi düzenleyecek olan Ceylan'ın, tarihi Merzem Ana Kilisesi'ndeki 2016 tarihli tuval çalışması *Acıların İsa'sı*, Hz. İsa'yı çarpıcı bir şekilde betimlemekte. Kilsenin özel izniyle sergilenen çalışma, bir de 'mucize/tesadüfe önyak olmuş.

Ceylan bu süreci şöyle anlatıyordu: "Bana bu teklif yapıldığında elimde bu çalışmanın bulunduğunu ve ancak, bir kilisede sergilenirse izin verebileceğimi söyledim. Hikâye daha sonra çok enteresan bir şekilde gelişmeye başladı. Ben bu resmi, *Seni Seviyorum* serimin ilk çıkış resmi olarak yapmış ve 2016'daki Londra kişisel sergimde sergilemiştim. Benim için çok önemlidir bu eserim. Bu resimdeki heykel, İspanya'daki bir müzede sergilenmekte. Bunu gördüğüm zaman, heykelin resmini yapma fikri beni çok baştan çıkardı. Zaten çok gerçekçi resim yapıyorum, bu ahşap heykel ise 1600'lü yıllarda yapılmış bir Rönesans heykeli. Resim, o dönemde bu kadar gerçekçi değilken, ahşap ustaları inanılmaz gerçekçi heykeller yapmaya başlamışlar. Böyle bir durum olduğunu öğrendim. Dünyada bu eda ile yapılmış bir sürü Hz.İsa heykeli bulunuyor. Metropolitan Müzesi'nde, Londra National Gallery'de bunları görebilirsiniz. Çok da büyük değiller. Ancak bu resim/heykeldeki özel durum, Hz. İsa'nın acıya hazır olarak beklemesi. Dudakları aralık, hafif de bir şehvet duygusu ile, 'ben daha fazlasını istiyorum' diyor gibi ellerini uzatıyor, teslimiyet içinde, acıya razı, bir kabulleniş içerisinde. Ve ben bu resimden yola çıkarak, serinin diğer resimlerini oluşturdum. Bunu elbette kendi dünyama aktararak yaptım. Döne Otyam da, bu süreçte hemen bir kiliseye başvurdu. Ve kilisedekiler, kendisine bu çalışmanın kendi mezheplerine ilişkin Hz. İsa heykeli olmadığını ve Merzem Ana Kilisesi'ne gitmesini önermişler. Böyle bir hikâye ile karıştık. Resmi buraya getirince de, kendisine çok güzel bir sürpriz yapıyor. Ve kilise deposundan gördüğünüz bu heykeli getiriyor. Bana İtalya'dan da bir rezidans programım sırasında bu resmi bir şapelde sergileme teklifi

gelmişti, bir şekilde orada da bunu geçiştirdim, ama bu resim burası için yapılmış, sanki bu resim bu heykeli, heykel de resmi bekliyormuş. Ve muhteşem bir ilahî karşılaşma oldu. Her şey yerini buldu ve şu anda karşınızda. Ben tanrısal ilham ve duygularıma çok inanıyorum. Yol kendini çiziyor. Hayat bu resmi buraya getirdi. Ben bu heykelin imajını ilk önce İnternet üzerinde görüp çok büyülenerek fotoğrafını çeken kişiyi bulup izin istedim. O da bana fotoğrafı vermek istedi ama, bilgisayarının da hard diski yanmıştı. İnternette gördüğüm görsel çok küçüktü. Aradan altı ay geçti, adam hard diskini kurtardı ve resim senindir dedi."

Bunun yanı sıra, Arter, Bilsart, Borusan Contemporary, Diasos, Institut Français Ankara, İKSV ve Müze Evliyağil'in de katkıda bulundukları bienalde Mardin Kent Müzesi civarında yer alan İhsan Oturmak imzalı *Sokağın Zoru* adlı düzenleme, eski bir Serçe marka otomobili, Mardin'in inişli çıkışlı daracık 'sokak'larıyla yüzleştirdi. Son dönemlerde gerek resimleri, gerekse duruşuyla bir çok yerli ve yabancı sanat kaynağının ilgi odağı olan Oturmak, özellikle OHAL sürecinde, gündeme saplanıp kalmış bu ironik yapıtının hikâyesini bize şöyle aktarıyor: "Bundan bir iki yıl önce bir haber izlemiştim. Haberde bir polis, hırsız Diyarbakır Kili'ste kovalıyor. Hırsız kaçarken, dar sokaklara doğru ilerliyor ve bu sırada sokaklar giderek daralınca, araç sokakta devam edemiyor ve hırsız kaçıyor. Araba orada bir yerde barikata dönüşüyor ve polis, hırsızın önünde duruyor. Bu bende bir soru oluşturdu. Aslında III. Napolyon döneminde işçi sınıfının dar sokaklara hakim olması, Napolyon'un da onları dışarı çıkarmak isteyiş, onlar için hep bir problemdi ve bunun için, mimari bir çözüm aranmaya başlandı ve Alman ekolünden gelen Haussmann tipi yerleşim sistemine başvuruldu. Daha sonra sokakların genişletilmesi istenince, her köşe başına, fabrikalara yakın birer karakol yerleştirilmeye başlanıyor. Maksat, bir isyan çıktığında anında müdahale edilebilirdi. Bu hırsız polis olayları sürerken, o dönemde Diyarbakır'da Sur olayları yaşanıyor. Sur'a giremedikleri için, sokakları genişletmek zorunda kaldılar. Bu olaylar gerçekleşince aklıma şu geldi: Aslında benzer hikâyeler var. Çünkü yeni yapılan Sur projesinde de, her köşe başında bir karakol olacak. Anı çözümler üretmek adına, bir isyan çıktığında oraya müdahale edilebilsin diye karakollar oluşturuluyor. Bu hikâyeler de hırsız polis olayı ile çok yakından ilişkili gibi geldi. Buna kafa yorarken,



GİZEM AKSU, BARINAK, BARİKAT, TABİAT, 2018, YERLEŞTİRME, PVC, 230X185CM

Çatalhöyük hikâyesini duydum, zaten ister istemez sokanın konumunu merak ediyorsun. Sokağın ne işe yaradığını merak ediyorsun. Acaba sokak, bir şeylere sebebiyet veren bir unsur muydu? Genişliği ve darlığı, demek ki, toplumsal yaşam üzerinde çok etkili bir şey. Derken Çatalhöyük gezilerimde, hiç bir sokak olmadığını ve tamamıyla damdan dama yaşam şekli olduğunu gördüm. İnsanlar orada herhangi bir savaş kalıntısı bırakmamış. En enteresan şey buydu. 1500 yıl boyunca orada yaşamışlar ve sadece kaynaklar tükenince oradan ayrılmış bu insanlar. Bunu düşününce, aklıma 500 yıl boyunca Ortadoğu'da bir savaşın olmadığını hayal etmek geldi. Belki de sokaksızlıkla mümkündür bu. Bir arada yaşamın da bir formülü bu. Aslında savaşlar bence petrolden de önce başladı. Petrol gibi, sokağın kendisi de ortak kullanılan bir şey. Bu ortak kullanım alanları, kamusal alanların artışıyla ilgili. Örneğin Kudüs'ün de Mardin gibi kendine has bir mimarisi var. Bunun kendi içine kapanık olmayla ilgisi var. Bana kalırsa toplumların kendine has birtakım ortak özellikleri var ve biz bu ortaklıkları keşfedemediğimiz zaman, birtakım sorunlara neden oluyor. Örneğin şu an burada henüz, güya hiç bir olay yokmuş gibi duruyor, ama belli biçimde, alttan kıvılcımlar var. Oysa o yüzeysel olarak yaşıyor ve burada, bir şekilde belli bir süre için engellenmiş gibi görünüyor. Yaşanmamış gibi, şu anda o 'mutluluğun' içinde duruyor. Oysa bu devam ettiği zaman ben çok başka bir şeye dönüşeceğini düşünüyorum. Kudüs meselesi de öyle. Şu anda askıda. Aslında Mardin, Kudüs'ten daha da askıda. Askıdaki ekmek tıpkı askıda barış gibi. İhtiyacı olan gidip, alıyor."

Bienalin Alman Karargâhı olarak anılan noktasında eserini sergileyen 1987 doğumlu Gizem Aksu'nun PVC kare birimlerden menkul şeffaf hakikat 'perdesi' de, bir bakıma İhsan Oturmak'ın bu karanlık (m)izahını etkileşimli bir yerleştirmeye teyid ediyor. Aksu, *Barınak*, *Barikat*, *Tabiat* isimli çalışmasını şöyle anlatıyor: "Gerçekliğin katmanları üzerine, görme biçimlerimizi ve durduğumuz pozisyonunda bir şeylere nasıl baktığımızı bize sorduran bir iş bu. Eğer etrafında gezerseniz, özel bir mercek olduğu için her seferinde değişiyor. Ve gerçekliğin ardındaki gerçekliği, hakikatin katmanlarını bilmek üzerine... Ben bedenle çalışan bir performans sanatçısıyım ama, son zamanlarda bu eseri yaparken, şiddetle yok olan bedenler üzerine düşündüğüm için, bedenin yokluğu üzerine çalışmayı tercih etmişim. İsim kısaca hakikate ışık tutmak üzerine aslında. Akşamın karanlığında buradan yansıyan

ışık ve önünden yansıyan gölgeler ve ışık ile karanlık arasında nasıl bir pozisyon aldığımızı, neye nasıl baktığımızı açıkça düşündürmeye yönelik çalışmıştım."

Mardin Bienali'nin bölgede yakın geçmişte yaşanan huzursuzluk ve güvenlik sorunu sebebiyle üç yıldır (aslen ekstra bir senedir) yapılamaması, Oturmak ve Aksu'nun iş okumaları/sunumlarıyla keşişircesine, Diyarbakırlı yazar, şair, sanatçı Şener Özmen'in bienal açılışında basına dağıtılan İstanbul Art News imzalı özel ekte kaleme aldığı kritik-metnindeki şu ifadeleri de çağırıyor:

"(...) Hep olumlu tarafından yaklaşmaya özen gösteriyorum, 4 Mayıs'ta, Kürtler açısından fazlasıyla sıkıntılı geçen bir şiddet döneminden sonra dördüncüsü düzenlenecek olan bienal, Mardin'i modern sanat lehine merkezileştirmekten önce –bunun mümkün olup olmayacağını tartışmıyorum– "merkez hal'i"ne, yani ilk etapta bir hale, bir duruma getirecek, ardından merkez olduğunu ilan edecektir. Mardin, modern sanatın merkezi haline gelebilecek midir? Açıkçası bilmiyorum! Temennim o yönde. Mardin Bienali –bu dinler arası Uçurtma Festivali ve yahut Geleneksel Mardin Leblebisi Günleri de olabilir– kentin neredeyse tüm demokratik kanallarının tıkandığı, üniversitesinden, özellikle Yaşayan Diller Enstitüsü'nden bilim insanlarının peyderpey ihracılarıyla gündeme geldiği bir dönemde, *Sözden Öte* üst başlığıyla gerçekleşecek. *Sözden Öte*, bir sessizlik analojisi gibi, önceki bienal de (17 Ekim-17 Kasım 2014 tarihleri arasında gerçekleşmesi planlanan *Mitolojiler*), insanlık adına verilen büyük savaş saygıdan ötürü –Bienal'in kendi şiirsel açıklamasıydı– ertelenmiş ve susmayı tercih etmişti. Şimdi yine susacak, ancak şimdiki suskunluğun, bir öncekiyle kader bağı yok, bu tercih edilen bir suskunluk. Yaratıcıları konuşmayacak ve konu bu coğrafyanın ve bu insanların her beş yılda bir baş aşağı edilen –kısı sürede onaylanan- kaderi olunca, hiçbir şey dokunmadan pek çok şeye dokundukları izlenimini bile veremeycekler."

Yine de, sosyal medya üzerinden, Fon GoGo isimli ekonomik ve şeffaf bir 'imce' ile kendi bütçesini oluşturmaya da çalışan ve 100'ün üzerinde bireyin gönüllü olarak madden desteklediği 4. Uluslararası Mardin Bienali'ni, Şener Özmen'in eleştirilerine de ifade özgürlüğü açısından koşulsuz saygı duymak adına, bir çırpıda infaz etmemek daha adil olacağı benziyor.

Az önceki bu satırların yazarı Özmen'in de açılışına katılma olgunluğunu gösterdiği Bienalde, ilk bakışta bilhassa anmak istediğim bir çok sanatçı bulunuyor. Diğer

yazarımda bu çalışmalardan detaylı olarak bahsetmek üzere, izninizle şimdilik onların kulaklarını çınlatmak, en iyisi.

Bienalde, CANAN ile eski bir hamamda eserlerini ayrı ayrı ve son derece doğru bir mekân tercihi ile sergileyen Youssef Nabil, Mardin, Diyarbakır ve Batman çıkışlı sanatçı inisiyatifleri Merkezkaç'ın (Remzi Sever, Barış Seyit Van, Uğur Orhan, Helin Anter ve Murat Kartal) kentin ürkütücü ev sahipleri akrepler üzerinden (adeta Ai Weiwei'nin sergisindeki yengeçlere de nazire yapan) Alman Karargâhı yerleştirmeleri *Esriklik Anları* ve besteci, etnomüzikolog Mustafa Avcı'nın Abdülkadir Gökbalık isimli kanuni tarafından boş bir mekâna çalınıp söylenen videosu *Bienal için Curcuna*, tekrar tekrar izlenesi çalışmalar arasında.

Bienal için Curcuna, temelini Mama Nazlı isimli bir Ermeni kadının yaşadığı duygusal trajediden almakta. Avcı, bize eserinin oluşumunu şöyle yorumluyor: "TRT'nin yaptığı 'türkü' derlemeleri çevreden merkeze türkülerin gelmesini ve çok ciddi bir değerli repertuvarın oluşmasını sağladı. Fakat bu süreçte ne yazık ki bu türkülerin steril-leştigini ve tektipleştirildiğini de görüyoruz. Ne yazık ki bu tektipleştirme yüzünden bu repertuvar Türkiye'nin çok kültürlü yapısını yansıtmaktan çok uzaktı. Türküler ya da halk şarkıları derlenirken, her şeyden önce sözlerinde yer alan farklı dillerdeki (Kürtçe, Ermenice, Lazca, Arapça ve benzeri) kelimelerden ve müstehcen sözcüklerden arındırılmıştır. Hatta Türkçe versiyonu bulunmayan farklı dillerdeki şarkıların (meselâ özellikle Kürtçe stralarının) tamamen Türkçeleştirildiğine de sıklıkla rastlıyoruz. İşte, bir besteci olarak benim müdahale etmek istediğim alan tam da bu akışı tersine çevirmeye dönük bir kolektif türkü yakma projesiydi. Türkünün benim yazdığım versiyonu, Mama Nazlı isimli bir Ermeni kadının hikâyesini anlatan ve büyükhşirde yaşayan birisinin duyurluluğuyla yazılmış bir 'Mardin Türküsü'ydü. İstanbul'da güftelenen, bestelenen ve doğası gereği 'steril' olan bu türkü, Mardin'e doğru yola çıktı. Bu türküye son şeklini, Mardinli demirci ve Kanuni Asi Baba ile beraber karar verdik. Bu sırada yanımda gelen ve proje içinde yer almayan iki Mardinli dostumuz da bize bu havanın sözlerini eğitirken yardımcı oldu ve bu süreçte sözlerin bir kısmı, Arapça ve Kürtçe olarak yeniden yazıldı. Türkü ben yokken de dönüşmeye devam etmiş! Zira ben Mardin'den ayrıldıktan sonra Asi Baba bu türküye Süryanice sözler de eklemiş. Çok istesem de içinde bulunduğum kısıtlı şartlardan dolayı Ermenice





bilen birisine rastlayıp, onun da söz yazma sürecine dahil olmasını sağlayamadım. Bu da aslında bambaşka bir yokuşa işaret ediyor."

Akademisyen, eleştirmen, küratör ve sanatçı Emre Zeytinoğlu hocamızın Mardinli teneke ressamı Karnik Derbekyan'ın hafıza kazısını yaptığı ve yine Alman Karargâhı'nda sergilediği belgesel yerleştirmesi *Karnik Derbekyan'ın sandığı*, John Gerrard'ın anarşist bir rüzgârla yansıttığı ve aklıma ondan da önce Çağrı Saray'ın çalışmalarını getiren *Western Flag'i*, keza Çağrı Saray'ın yine aynı mekândaki özellikle Abbara'lara yaslanan Kafkaesk ve Kubrickvari *jimmy jib* video işiyle samimi ve önemli bir empatiye giriştiği *Sonsuz Mesafe* adlı ikili eseri, Ali Emir Tapan'ın biçimsiz bedenleri Revaklı Çarşıya saçtığı isimsiz yerleştirmesi de, tıpkı protokol fikrini kamusal alana saçarak aynı çarşı yolunun ilerisinde gökmacı halılardan ibaret bir alternatif yollar güzergâhı hediye eden Cengiz Tekin'in *Bir Parça Özgürlük*'ü gibi, bu 'acil, öncül' sıralamanın öteki imzalarından.

Alman Karargâhı olarak anılan, ancak eski bir Ermeni konağı olan mekânda yer alan önemli işlerden biri de, sanatçı İnel İnâl'a ait. İnâl'ın sağlıklı sollu iki video düzenleme ve ortada bir neon yerleştirme ile kızıl bir 'Başım Gözüm' mesajını verdiği çalışması, gazeteci ve editör Cem Erciyes'in Gazete Duvar'da da haklı olarak söylediği gibi, bir nevi 'özel muhabirlik' örneği. Çalışma, merkezine eski bir tütüncüyü alırken, izleyici kendini taştan ve karanlık bir dehlizde maruz kaldığı bu dramatik hikâyenin hem içinde, hem de dışında bulabiliyor. İnâl, *Dumansız Hava Sahası* diyerek bölgenin siyasal iklimine de nazire ettiği projesini şöyle özetlemiş: "Bundan üç yıl önce, Mardin'de tanıştığım bir genç bana ikram ettiği tütününün hikâyesini anlatırken çok heyecanlıydı. Dedesinden beri tütünle büyüdüğünü, tütünün ailesi için önemini ve geleneklerinde tütünün ailesi için önemini ve geleneklerinde tütünün yerini uzun uzun anlatması ile başladı bu proje. O genci bulmam zor olmadı. Köyüne, Kızıltepe Xurs Vadisi'ne giderek, köyedeki insanların bu gelenek ve ötesinde bugüne ilişkilerini merak etmeyle, proje şekillendi. Bu kayıt, tütün meseleleri üzerinden Türkiye'nin küçük bir panoramasıdır. Xurs Vadisi yaşayanları, tütün bahçeleri, gündelik siyasetle ilişkileri, tütün politikaları gibi bir çok konunun dahil olduğu bu belgesel, her gün yeniden en baştan yazılan tarihin bir 'demo'sudur. Geleneklerin ve belleğin gündelik yaşamdaki etkisinin belgesidir."

Bienalin diğer mekânları ise, eski ibadet noktaları ve özellikle video eserlere ev sahipliği yapması bakımından, bilhassa Mardin Sinema Derneği'nin katkılarını gözle görürünür kılıyor. Bu açıdan hazır dernek demişken, bienalin gayriresmi parti mekânı Sinek'e komşu dernek merkezindeki işle sözü sürdürmek en iyisi:

Guy Ben-Ner'in 2016 tarihli *Kaçış Sanatçıları* isimli, 37 dakika 18 saniyelik video işi, Robert Flaherty'nin *Nanook* adlı filminde ele aldığı sorular etrafında kurulmuştu. Film, Ben Ner'in üç bin civarında Afrikalı mülteciyi barındıran Holot gözaltı merkezinde bazı gruplara verdiği haftalık film derslerinden alınan kliplerden oluşuyor. Bu eserin bienal ve Mardin ile gayet uyduğu inaniyorum, zira Mardin'de de 'dışarıdan gelen' kültür ve sanat ahalisi, bienal vesilesiyle bir biçimde her köşe başı güvenlik kameralarıyla dolu Mardin'in 'sakin'leriyle buluşturuldu. Bu açıdan ilgili iş, sanki kente akan kimselerin, Mardinlilerle iletişimine dair kara bir alegori gibiydi.

Bunun yanı sıra, bienale alternatif olarak çoğunluğu Mardin Artuklu Üniversitesi çıkışlı genç sanatçıların Mardin'deki üç mekânda düzenledikleri Counter-Bienal etkinliğini de burada anmak gerekiyor. Numan Erdoğ, Özge Yağcı, Ayşegül Devocioğlu, Damla Çelebi, Zekiye Tulga, Ali Kanal, C. Nazım Aslan, Rıdvan Aşar, Ramazan

Ertuğrul, Yağmur Özgenç, M. Şirin Kurt, Şerif Ertene, Dilan Akyüz ve M. Emin Başaran isimli sanatçılar, küresel bir üretim ve tüketim sistemi olarak 'bienal'in karşısında konumlanma cüretiyle, yapıtları ve argümanlarını, gerek bienal, gerekse Mardin izleyicisine Kulak Cafe, Bizmar Kültür Cafe ve Taş Ev Kültür Cafe de sundular. Öyle ki, bienale yapıtlarıyla katılan İnel İnâl, Emre Zeytinoğlu ve Çağrı Saray ile, eleştirmen ve yazar Ayşegül Sönmez ya da kente ziyaret ve sanatçılara maddi manevi, fiziksel ve moral destek amaçlı gelen Elif Çelebi gibi sanatçı ve akademisyenler, bu alternatif rüzgâra kayıtsız kalmayarak, ilgili sanatçıların yapıtlarını izlediler, sanatçılarla oturup ortak bir diyalog zemini yokladılar.

Sözgelimi Counter-Bienal sanatçılarından Zekiye Tulga, Taş Cafe'deki 'karşı' etkinliği kalın resim kâğıdı, tuval ve sandıkla kurguladığı *Annemin Gelin Sandığı* ile katıldı. Yapıt, bölgenin kayanayan yarası Berdel ile ilgiliydi ve sanatçı, eserini geçmişten günümüze kadar zorla evlendirilen ya da öldürülen genç kızlara ithafen hazırlamıştı. Tolga, Counter Bienal metninde ise şunları kayda geçiriyordu: "Maharet anlatmakta değil, maharet yaşananları iliklerinize kadar hissetmektedir. Maharet duygusuz fırçalarda değil, maharet vurulan her fırçada o âni yüreğinizde hissetmektir. Maharet davulun sesinin güzel olup olmadığını tartışmak değil, maharet o davula, o tokmağın nasıl vurduğunu bilmek ve o davula, o tokmağı en güzel vuran olmaktır. Maharet, Mardin'i kulaktan dolma hikâyelerle, popüler dizilerle, duygusuz ansiklopedik bilgilerle tanımak değildir. Mardin'in suyunu içmeden, havasını solumadan, toprağını koklamadan, dillerini bilmeden, kültürünü yaşamadan tanıyamazsınız. Tepkimiz, bu tür duygusuz yalan yanlış bilgileri harmanlayıp önümüze koyanlardır. Tepkimiz, Batı'nın bize oynadığı kültür sömürgeciliğine ve özkaynaktan yetiştirmiş sanatçılara yer vermemesidir. Bizler, başkaları tarafından seçilen, başkalarına hizmet eden sanatçılar olarak değil, kendi öz sanatçı kimliğimizle var olmak istiyoruz. Herkes şunu iyi bilsin ki, bizler bu cümlelerin nesnesi değil, öznesiyiz."

Aynı mekânda yer alan Ramazan Ertuğrul imzalı *Mahmut ve Ali*, 2016 isimli çalışmada ise kil, tekerlek teli, alçı ve boya ile üretilmiş iki kafa, sanatçının izleyicisine 'Peki sen hangi kafaya sahipsin?' şeklindeki sorusu eşliğinde sunulmuştu. Ertuğrul'un Counter-Bienal metni ise şu biçimdeydi:

"Avrupa'nın değiştiği ve egemen servet fonlarının üniversite ve müzeleri finanse ettiği bu süreçte, yeni 'bölgesel' kültür kuramlarının yaratıldığı bir dönemdeyiz. Sanatın ya da sanatçının, bir küratörü, bir müzeyi, ya da bir galeriyi temsil ettiği güncel sanat evresinde, sanatın salt görseelliği dönemin karanlığına ne denli ışık tutmaktadır? Mevcut bir küreselleşme bağlamında, sanatın işlevselliği politik söylemlerle zenginleşiyor olsa da, tek başına yeterli değildir. 'Sanat, sanat içindir' ilkesi; bu noktada Andy Warhol'un deyimi ile 'En iyi sanat, para kazanan sanattır'. Peki sanat kime ve neye hizmet eder? Sosyal statü içerisinde sanatın konumu nedir? Sanatın artık küresel çapta yüksek servet fonları altında boy gösterdiği güncel sanat evresinde, tanınmış sanatçıların yanı sıra yerel sanatçılara ulaşma, imkân tanıma gayesi, belirli ideolojik meseleler çerçevesinde işleyiş gösterdiğini görmekteyiz. Counter-Bienal'in yerel sanatçılarla yapmış olduğu açık çağrı, mezun olmayan ve mezun olan tüm yerel genç sanatçılara imkân sağlamıştır. Herşeyin kuralsız ve bağımsız bir şekilde işleyiş göstermesi, yapılan sanatın bir çember içerisinde ziyade, geniş bir yelpazede işleyiş göstermesine olanak sağlamıştır."

Bu önemli hamle ile birlikte, Siyah Beyaz Sanat Galerisi'nin Revaklı Çarşı'daki Aykut Cömert video düzenlemesi *Halı*, performans ve geleneksel hafızayı etkinliği

katarken, Fransız Kültür Merkezi Ankara destekli Aysel Alver projesi Mulaj da, bölgeye dönüşün ve dönüşümün estetik bir tezahürü olarak kayıtlara geçti.

Eski bir Mardin esnaf kahvesi olan Marangozlar Kahvesi'nde, Lewis Hine'in İkaros'a gönderme yaparcasına çektiği Empire State NY binası işçi fotoğrafının Orhan Gencebay portresiyle yan yana asılı durduğu, aynı mekânda Chris Burden'in video/dokümanter bir diğer işinin misafir edildiği bienalde, yukarı Mardin olarak anılan eski kentin girişindeki tarihi Ermeni Mor Efrem Manastırı'nda yer alan Seyhun Topuz heykellerini, Ankara çıkışlı sanat inisiyatifi Pelesiyer'in deniz imgesini sesle Mardin Ovası'nda yankılattığı *Alagarda* isimli videosunu, İpek Duben'in görseller ve nesnelerle bezeli kayıt-yapıtı *Farewell My Homeland*'ı da anmadan, geçmemeli. Tıpkı Mor Efram Avlusundaki bienal açılışına harika bir estetikle karışan İranlı Parastou Forouhar'ın dışavurumcu triptik *Portretler*'i, ya da Mahmut Celayir'in bölge dokusunu son derece sahici biçimde teneffüs eden, soyut ile somut arasındaki tazyiği yansıtan ikili yapıtında hissettiğimiz gibi.

Aynı mekânda izlediğimiz araştırmacı sanat çalışması, Gaziantep doğumlu aktif sanatçı ve fotoğrafçı Serkan Taycan'ın *Hidrolab Mezopotamya* isimli 2018 tarihli videosu, bölgedeki su konusunu ekolojik ve siyasal bir okuma ile Mardin'de ilk kez sergilerken, ona komşuluk eden önemli bir video da, Senem Gökçe Oğultekin'den gelmekteydi. Oğultekin'in ilk kez bienalde ortaya koyduğu 13 dakika 13 saniyelik *Dun/Ev* isimli işi, duygusal kadrajlarıyla olduğu kadar, yanık içeriğiyle de hatırdı kaldı. Türkiye-Ermenistan sınırı arasındaki Ani kenti kalıntıları arasında yapıtta sanatçı, biri Türkiyeli, diğeri iki Ermeni iki sanatçının karşılaşmasına bizi tanık etti. Bu yapıtın da, Mayıs ayının ikinci yarısında Bilsart İstanbul Şişhane'de sergilenecek oluşu, bienalin temsil ettiği coğrafya ve sınırları daha da esnekletirdi.

Bitirirken, sanatçı Ferhat Salman'ın atölyesinde Huo Rf ile birlikte son dönem çarpıcı yapıtlarını da sergilediği bienalde, yine Mor Efrem'de izlediğimiz Nasan Tur imzalı duvar-slogan 'ayna'ları, kendisinin öldürülen aydın ve gazetecilere yönelik 208 dakikalık video işi *Direnış olarak Hafıza* ve tersine, Jeff Koons'a ciddiyetsiz bir selam eder kesik, ters bir dev yumrukları sembolize edilmiş siyasal figüratif yerleştirmeyi de bu noktada unutmak istemem. Metin Çelik'in *Anti Kamuflej* adlı bu işi, bölgenin kırıl-gan ve kırgın belleğiyle ilgili üç boyutlu, klasist bir tuval etkisi üretiyor gibiydi.

Netice yerine, bana kalırsa Mardin Bienali'nin en önemli etkisi, bir aylık gösterim ve izlenim süresince bienal ekibinin düzenlediği yan etkinlikleri, bölge ilgisi lehine atlamamalarıydı. Aydın Teker'in hareket atölyesinden Mezopart Mardin Müzesi Arkeopark alanında yapılan performans, Fırat Arapoğlu'nun AİCA adına düzenlediği sanat yazım ve sosyolojisi atölyesinden Ceren Ozan ve Burcu Yılmaz'ın çocuklara dair *soundpainting* atölyesine ve Marangozlar Kahvesi'ndeki kitap seçkisinden Leyla Postalicioğlu yaratıcı dans atölyesine dek, bienal statik değil, dinamik ve verimli olmayı hedeflemiş olmasıyla takdir kazanıyor.

mardinbienali.org
sakipsabancimardinkentmuzesi.com

qp Women

“POSTMODERN KADININ
DİSİPLİNLER ARASI ETHOSU”

TÜR: KADIN DERGİSİ
FORMAT: MATBU
İLK SAYI: 06/2018

Ak- sayanlar

Son zamanlarda aktarma ve saklamanın, yapılabilecek en iyi şey olduğunu düşünerek, edebiyat ve görsel sanatlar arasında bir zamanlar var olan -şimdi ise ayrılmış- iki alanın yan yanalığını daha sıkı dokumak, anlatım olanaklarını genişleterek kendi içinde katmanlanan bir iz yaratabilmek adına yazarlar ve sanatçılarla bir araya geliyoruz. Kendine ait bir sanat ve yazı diline sahip olan yazar ve sanatçıların birbirine ulaşma olanağını arttırmak ve bu temas aracılığı ile oluşan nefesin izini tarla sürer gibi sürmek ve bu sürecin mümkün olduğunca devam etmesini sağlayabilmenin başka bir eşik oluşturabileceğine inanıyoruz. Dördüncü dosyamızda, yazar Cem Akaş ile fotoğraf sanatçısı Orhan Cem Çetin'i bir araya getirdik

Yazı: Çınar Eslek **Fotoğraf:** Orhan Cem Çetin



ORHAN CEM ÇETİN, ŞÜKRAN, 1993



CEM AKAS, SİNCAPLI GECE, KİTAP KAPAĞI, 2016

Bugün, sanatın estetik kuramları terk etmesi, bu terk ediş sonucu sanata dair soru sormaktan çok dış görünüşle ilgilenmesi ve her türlü düşünceyi, bakış açısını yavaş yavaş kendinden uzaklaştırması çoğu zaman üretilen yapıtların genel bir dil yada görünüş içinde yer almasına neden olabiliyor. Düşünme zemini hızlıca ayaklarımızın altından çekilirken üretilen her çalışma hoş ve güzel tanımlamasından öteye gitmiyor. Her şey, güzellik kaygısı içerisinde sunuluyor, var olmak ve devam edebilmek için bir araya geline beraberklik diğerlerini anlamak ve tanımaktan çok görmezlikten geliniyor. Çokluk yoğun alanlar kapladığı için birbirine kenetlenmiş zincirler gibi yayılarak halkalar oluşturuyor.

Mevcut sanatın genel dil ortaklığı bu doğrultuda kabuk değiştirirken kapalı devre çalışan mekanizmayı açık devreye dönüştürebilmek adına her alan ile temas noktalarını çoğaltarak daha çok tanımaya ve özne olanın, kendi de olanın gerçekliğini sunabilmesi adına bu örnekler yeni teknik olanaklar ve bağlamlar ile birlikte sanat yapıtlarına taşınabilir olması yeni bir dil oluşturabilir.

Tam bu noktada fotoğrafın bütün teknik olanaklarına hakim sanatçı Orhan Cem Çetin, fotoğrafın ya da dijital imgenin hiç olmadığı kadar kitle iletişim aracı olduğu bu dönemde bu olanakları sanatın içinde sorun-sallaştırarak daha öznel bir deneyim sunmaya çalışıyor. Dilin kendisini mesele haline getiren yazar Cem Akas ise dili başlı başına bir oyun alanına dönüştürerek sekme-ler yaratmaya çalışıyor. Ak-Sayanlar serisi için bu sayıda Orhan Cem Çetin ve Cem Akas ilk kez bir araya gelerek fotoğraf disipliniyi konuşup birbirini tanımanın başlangıcını oluşturdular.

Çınar Eslek: Siz uzun süredir fotoğraf alanının içinde-siniz ve fotoğrafın bir çok alanında yer aldınız.Uzun bir sürede Polaroid'te teknik yöneticilik yaptınız.

Orhan Cem Çetin: Polaroid'te teknik yöneticiydim. Sonra birden kafamda sigortalar attı, ben fotoğrafçı olmak istiyorum ne isim var benim böyle işlerin içinde dedim.

Çınar Eslek: Cem Akas ile aynı üniversitede bulunmuşsunuz.

Orhan Cem Çetin: Boğaziçi Üniversitesi. Ben psikoloji mezunuyum. 85'te Sosyal Psikoloji Yüksek Lisansından kaydımı sildirdim. 77 girişliyim, 90'da Polaroid'ten istifa ettim. Hadiye Cangökçe ile Hezarfen Fotoğrafya adlı stüdyoyu açtık ve tanıtım fotoğrafçılığı yapmaya başladık. O gün bugündür şirketler dünyasını bir tarafa iterek fotoğrafçılık yapıyorum.

Cem Akas: Şimdi olsaydı muhtemelen yine şirketler

dünyasını bir tarafa itmek zorunda kalacaktın.

Orhan Cem Çetin: Aslında sektörle tam olarak ilişkim kopmadı. Paloroid'e dışarıdan danışmanlık yapmaya devam ettim. Şu anda da Sigma'ya danışmanlık yapıyorum. Geçen senenin sonlarında ticari fotoğraf ile ilişkiimi tamamen kestim, firmamı kapattım, emekli oldum. Ders veriyordum ve danışmanlık yapıyordum. Bahçeşehir Üniversitesi'nde saat ücretli olarak derslere giriyordum.

Çınar Eslek: Cem, sizin de, fotoğraf ile yakın bir temasınız var. Hatta, Can yayınlarından çıkan *Sincaplı Gece* adlı romanınızın baş karakterini Mindy isimli bir fotoğraf makinesi olarak kurdunuz. Kitabınız çok ince bir şekilde bir sistem eleştirisi de yaparak, teknolojinin kendi gerçekliği doğrultusunda olabilecek handikapları bize sunuyor.

Cem Akas: Kitap fikri hiç olmayacak yerlerden geliyor genellikle; Mindy de böyle oldu. Mesela bir gün Moda'da yürürken önümden kaslı deprem uzmanımız geçti, "Bir insanın güçlü olduğunu bir bakışta anlıyoruz, çünkü kasları var," diye düşündüm. Sonra "aslında bir insanın zeki olduğunu da bir bakışta anlayabilsek ne komik olurdu," diye düşündüm, ardından "mesela insanın zihinsel gelişkinliğini saptayan bir fotoğraf makinesi olsa, böyle başının üstünde rengarenk ışıklar gösterse," diye düşündüm. Oradan da *Sincaplı Gece*'nin fikri doğdu. Roman buradan başlıyor, ama hemen bir çapanoğlu çıkıyor: Çekilen fotoğrafların bazılarında, çekim anında orada olmayan, soluk renkli insanlar görünüyor. Bunlar kim, neredeler, neden fotoğraflarda görünüyorlar derken roman dönmeye başlıyor.

Sanat ve edebiyat ilişkisi benim için her zaman geliştirilmesi, üzerinde durulması gereken bir ilişki türü oldu. Bu bağlamda fotoğraf özel bir yere sahip. Bu yüzden Orhan Cem Çetin ile ortak bir iş yapacağız. Can Yayınları'nın ciddi bir klasikler dizisi var, bu klasiklerin kapak düzenini de çok klasik bir şekilde yapıyoruz. Düzeni biraz hareketlendirmek istedik; yirmi klasik başlık seçerek bunları Türkiye'den yirmi çağdaş fotoğraf sanatçısıyla eşleştirdik. Şimdi her biri, bir klasik roman için özgün bir fotoğraf çekecek. Kitapların yeni baskısında bu fotoğrafları kullanacağız, daha sonra bu yeni seride kullanılan fotoğrafların sergisini de açacağız. Cem de o yirmi fotoğrafçının arasında yer alıyor. Projeyi yirmi kitapla ve fotoğrafçıyla sınırlamıyoruz elbette, devam ettireceğiz. Ben edebiyat ve fotoğraf ilişkisini oldukça fazla önemsiyorum.

Çınar Eslek: Edebiyat tarafından bakılınca, edebiyat

ile resmin daha çok yakınlaştırdığını görürüz. Fikret Mualla 1930'lu yılların ortalarında Paris'ten İstanbul'a döndüğünde, yazar, sanatçı ve düşünürlerin buluşma noktası olan Yeni Adam dergisi, şiir kitapları ve gazetelerdeki hikâyeleri resmeder. Bugüne baktığımızda bu yönelim pek değişmemiştir.

Cem Akas: Tam da bu yüzden! Ben bazı fotoğrafçıların yaklaşımında öykücü-anlatıcı bir göz görüyorum. Bazı fotoğraflar hakikaten bir hikaye anlatan, bakan kişiye de o hikayeyi anlattıran fotoğraflar. Bazı fotoğraflarla edebiyat arasında nerdeyse doğal bir eşleşme var, ayrı tutulmaları yersiz.

Orhan Cem Çetin: Fotoğrafın selfie gibi çok bayağı bulunan kullanım alanları da var. Bunlar hepsi aynı potadymış gibi bir algı oluştu. Bunun sebebi fotoğrafın dünyada yeni bir olgu olması olabilir. Zira yazıda da aynı şeyin olması gerekirdi. Alışveriş listesi de yazıyorsun, şiir de yazıyorsun. O zaman sadece ikisi de ince uzun diye ikisi de aynı şey mi?

Cem Akas: Sanırım bu biraz da mecranın ne kadar demokratik olduğuyla da ilgili. Örneğin fotoğraf çok demokratik bir mecra.

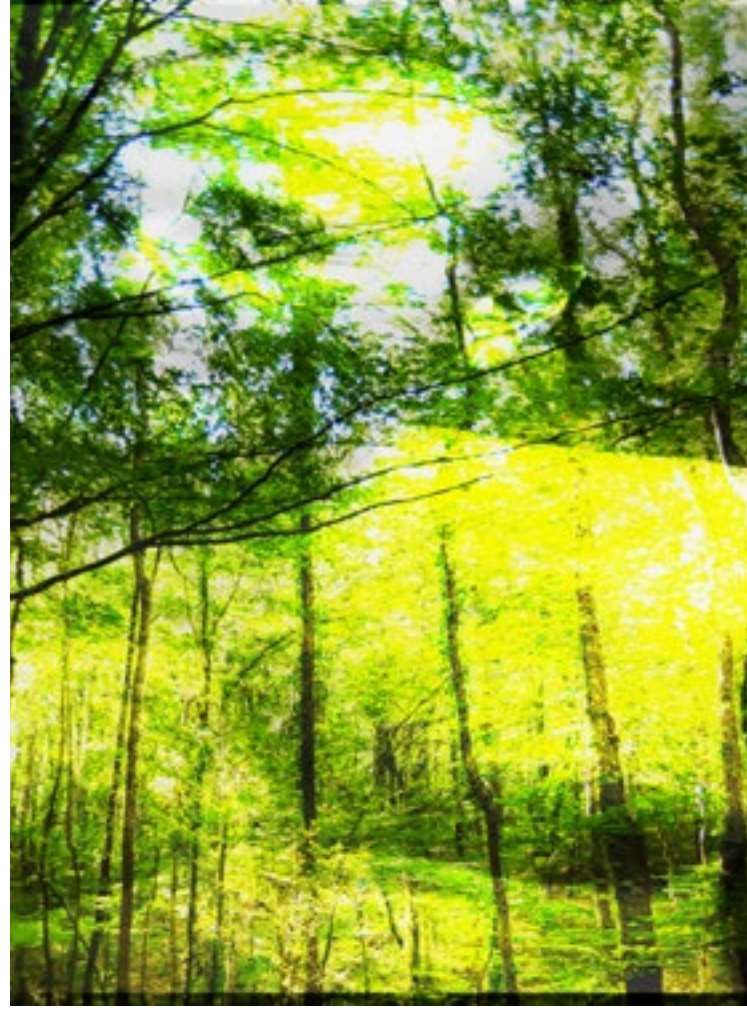
Orhan Cem Çetin: Herkes fotoğraf çekiyor, herkes yazı da yazabiliyor.

Cem Akas: Bloglar ve sosyal medya olanakları artıktan sonra herkes yazı yazabiliyor. Daha doğrusu eskiden yazılanların okunabilmesi için bir aracıya ihtiyaç vardı. O aracı yayıncıydı ve yayıncının kontrolü söz konusuydu; burada bir darboğaz vardı. Yayıncı seçiyor ve kapıyı tutuyordu hep. Şimdi bu engel kalkınca isteyen herkes yazar ve fotoğrafçı olabiliyor.

Orhan Cem Çetin: Olsun zaten, ne kadar güzel bir şey.

Cem Akas: Kesinlikle. Geçenlerde şöyle bir cümle okudum: "Herkes eninde sonunda bir iki tane kalbur üstü fotoğraf çekebilecek durumda." Dolayısıyla sanatçı kimliğini ve sanat eserini yeniden tanımlamak gerekiyor.

Orhan Cem Çetin: Bu çok hayırlı bir şey. Başından beri ben şunu savunuyorum: Telefonlarla fotoğraf çekilmeye başlanınca bir feryat etti herkes. Bu ne böyle, fotoğrafçılık ayağa düştü diye. Oysa bu süper bir şey çünkü herkesin fotoğraf çekmesi, biz profesyonelleri sadece yukarı iter. Kimse bir sergiye gittiğinde ya da albüm sayfalarına baktığında kendi evde yapabileceği bir şeyi görmek istemez. Bizim deyim yerindeyse kuş kondurmanız gerekiyor. Zanaatın da kıymeti azalmış durumda. O zaman daha entelektüel, daha derin, daha katmanlı



ORHAN CEM ÇETİN, NASIL BİR DUYGU FİKRİN VAR MI? 2012

ve daha metaforik düşünmemiz lazım -ki fotoğrafta eksik olan da buydu zaten. Bir de demokrat geçiyoruz. Herkesin fotoğraf çekmesi, herkesin şiir yazması ütopya değil miydi? Bu şahane bir şey, niye karşı çıkalım ki böyle bir şeye?

Cem Akas: Oradaki endişe sanırım herkesin fotoğraf diye yaptığı şeyin sonunda fotoğraf sanatı olamayacağı kaygısı olabilir.

Orhan Cem Çetin: Olmayıversin. Sanat da o kadar yüce bir şey değil ki zaten.

Cem Akas: Senin de değiştiğin gibi, sonuçta, fotoğrafa anlamını veren fotoğrafa bakan kişi. Asıl onu okumak lazım. Görülen şeyle verilecek anlam birbiriyle bağlantılı. Örneğin edebiyatta açık yapıt okumaları denen şey de okuyucunun yapıta kattığıdır; Biz ne kadar çok şey getirebiliyorsak bu bizim zenginliğimiz oluyor.

Orhan Cem Çetin: Evet, herkes fotoğrafı, duvara astığı zaman sürecin tamamlandığını düşünüyorlar. Aslında bu sondan bir önceki aşama. Eser, en önce izleyicinin zihninde oluşuyor.

Cem Akas: Sen, fotoğrafçı olarak, çektiğin fotoğrafı bir anlam ile ilişkilendiriyorsun. Senin koyduğun anlamla izleyicinin oluşturduğu anlam her zaman örtüşmeyebilir. Bu senin için bir sorun teşkil ediyor mu?

Orhan Cem Çetin: Nadiren. Zaten yüzde yüz örtüşmesi mümkün değil. O yüzden çok büyük bir problem olarak görmüyorum. Ama başı boş bırakmak da istemem. O yüzden ben bir bağlam, bir çerçeve oluşturmaya çalışıyorum. Bunu genellikle ya fotoğrafı isimlendirerek ya da bir sunuş metniyle yapıyorum. Aynı serideki fotoğrafların hepsi bir araya gelince bir cümle oluşturuyorlar. Ama bunun dışında izleyicinin gördüklerinden ne çıkaracağı benim kontrolümün dışında. Bazen bazı fotoğrafların içine cümle parçacıkları yazıyorum. O dili bilmeyen birisi bir şey anlamayabilir tabii. Ancak bu da dert değil, bugün anlamaz belki on sene sonra anlar. İzleyiciyle beraber sanat ürettiğimi kabul ettiğim için bu hiç sorun değil.

Çınar Eslek: Üretimlerini izleyici düşünerek mi gerçekleştiriyorsun?

Orhan Cem Çetin: Bana göre, birbirinden daha az önemli olmayan üç unsur var: Eser, sanatçı ve izleyici. Aralarında bir hiyerarşi yok. Sanatçıyı izleyicinden daha üstün olarak kabul etmiyorum. Aynı düşüncem tam tersi için de geçerli. Genellikle izleyici bu denklemin dışına bırakılıyor, onsuz da olur gibi düşünülüyor. Hatta tiyatro için de söylenir. Tiyatroyu neye indirgeyebilirsiniz? Metin olmayabilir, sahne olmayabilir, dekor olmayabilir; her şeyden vazgeçebilirsiniz ta ki bir tane seyirci ve bir tane oyuncu

kalana kadar. Minimum tiyatro böyle oluyor. Çağdaş tiyatro ile ilgili bir konuşma yapılırken bir soru sormuştum. Oyunculuk üzerine muazzam bir literatür var. Olmazsa olmaz, asgari iki şeyden bahsediyoruz. Ötekisi hakkında ne biliyorsunuz? Seyirci ne için geliyor oraya? Beklentisi nedir? Kafasından ne geçiyor? Pek bir şey bilmiyorlar. Böyle bir yerden yaklaşıyoruz. İzleyici benim işlerime baktığı zaman ne görüyor? Ne düşünüyor? Ne hissediyor? Benimle ne konuşmak, neyi paylaşmak ister?

Cem Akas: Karşı karşıya gelebiliyor musun izleyiciyle?

Orhan Cem Çetin: Her fırsatta. Sanatçı konuşmaları, yazışmalar ve söyleşiler yoluyla gelen fırsatları kaçırılmaya gayret ediyorum. Böylece insanlarla iletişimi hep koruyorum. Ben kendim gibi insanlar için sanat yaptığımı düşünüyorum. Onlarla bir şey paylaşıyorum. Böyle olunca, benim de onların gündemlerini ve bakma alışkanlarını bilmem gerekiyor.

Çınar Eslek: Cem, sizin metinlerinizi ve yayımlanmış kitaplarınızı okuduğumda seçtiğiniz kitap isimlerinden de anlaşılacağı üzere bir çok göndermenin yanı sıra sürekli metinler arası dolaşım söz konusu olduğunu görüyorum. Ayrıca makalelerinizde değindiğiniz sorunsallar oldukça güncel hem de diğer disiplinlerden beslenmekte. Dolayısıyla okuyucunun biraz bu dile hakim olması lazım. Bu noktada okuyucuyu çok düşünerek hareket etmek Orhan Cem Çetin'in anlayışının tam tersi gibi duruyor.

Cem Akas: Çok da tersi değil aslında. Fotoğraflar "okuma süresi" olarak baktığımızda kısalar ama on fotoğraflık bir seri yaptığınızda bütünlük oluşturuyorlar. İlk fotoğrafa bakıldığında anlaşılamayacak anlamlar, serinin bütününe bakıldığında biraz daha fazla kavranabiliyor. Onuncu fotoğraf aslında ilk dokuz fotoğraftan da faydalaniyor. Romanda da biraz böyle. Romana daha fazla zaman yatırımı yapmak gerekiyor. On roman okumak, on fotoğrafa bakmakla aynı şey değil. Ama fotoğrafta da anlam katmanları açısından belirli bir derinlik elde etmek mümkün. Fotoğrafta da kullanılan malzemenin bile tarihsel bir göndermesi olabilir. Polaroid üzerine bir şey yapılıyorsa başka bir şey çağrıştıracaktır.

Orhan Cem Çetin: Benim öğrencilerime telkin ettiğim bir şey var: Eğer fotoğraf bir resim ise, bizim paletimizde boyalar yok, onun yerine Polaroid, siyah-beyaz, bilgisayar teknolojileri ve farklı teknikler var. O halde fotoğrafçı çalakalem, rastgele birini alıp kullanmıyor. Bir iş, Polaroid veya projeksiyon ya da başka bir yöntemle üretiliyorsa bunun bir nedeni olmalı. Bir süredir dikkat ettiğim katmanlar var. Başlarda pek ayırt edemiyordum. Çok farklı izleyici profilleri var: Biri geliyor sadece renkleri beğeniyor,

başka biri ismini beğeniyor. Belki de bu katmanları oraya yerleştirmek lazım ki kimse eli boş dönmessin.

Cem Akas: Fotoğrafın içine ne koyulduğuna da bağlı. İşte bu yüzden senin koyduğun anlam ile izleyicinin koyduğu anlam örtüşüyor mu diye soruyorum. Sen, Vivian Maier fotoğrafını çağrıştıracak bir fotoğraf çekmiş olabilirsin. İzleyici Vivian Maier'den habersizse boşa giden bir gönderme olacak.

Orhan Cem Çetin: Fotoğraf gösterir ama anlatmaz. Metin ise anlatır ama göstermez. Birinde olan ötekin de yok.

Cem Akas: Edebiyat da betimleme yapıyor tabii. Gösteremediğimiz şeyi okuyucunun zihninde canlandırabilmek için kırk dereden su getirir. Hareket betimlemesi, çevre betimlemesi, dönem betimlemesi, zaman betimlemesi yapıyorsunuz. Fotoğrafta gösterdiği ama anlatmadığı şeyi anlatabilmesi için bir sürü şey katıyor. Mesela Diane Arbus fotoğrafında "ucube" diye anılan insanların hikayesi üşüşüyor kafana. Aslında bir şey doldurmak istiyorsun. O canlandırma mekanizması edebiyatta ve fotoğrafta farklı amaçlara hizmet ediyor ama benzer biçimde işliyor.

Çınar Eslek: Cem, kitaplarınızda uzun betimlemelerden kaçınıyorsunuz. Gücünü, dilin olanaklarının sınırlan-dırmasından alması, okuyucunun da uyanık olmasına yol açıyor. Ayrıca, dilin kendisi üzerine bir inşa da söz konusu.

Cem Akas: İlk romanım 7'yi yazarken tam da böyle bir şey yapmak istedim. Sanki birisi, bir tür belgeseli seyre-diyormuş da onu bize anlatıyormuş gibi. O yüzden orada mümkün olduğu kadar, insanların zihinlerinin içine girmeyip, ne hissettiklerini, ne düşündüklerini anlatmayıp, bunu sadece fiziksel olarak gözlemleyebileceğimiz şeyleri, dışavurumları aktarayım istedim. Yani bacak bacak üstüne atıyorsa, elindeki bir şeyi yere düşürüyorsa, kaşı gözü oynuyorsa eğer onları tam anlamıyla anlatmak. Okuyucu oradan karakterin ne hissettiğini, ne düşündüğünü çıkarabilir.

Orhan Cem Çetin: Bu aslında senaryo tekniğidir.

Cem Akas: Zaten 7'yi bana ilk önce senaryo olarak sipariş etmişlerdi. Sonra adamlar ortadan kaybolunca, bu kadar çalıştım bari romanını yazayım dedim. Sonraları bana çok yakın gelen bir yaklaşım oldu. Öyle olmayan birçok şey de yazdım ama hep rahat hissettiğim bir ifade biçimi oldu. Son iki kitapta onu daha çok yaptım. "Sincaplı Gece" de çok kullandım bu yaklaşımı.

Orhan Cem Çetin: 97'de yaptığım *Böyle Fotoğraflar Yok* adlı bir serim var. Bu seri sadece betimleme üzerine kurulu. Her biri bir fotoğrafı tasvir eden metinlerden oluşuyor. O yıllarda annemim gözlerinde çok ağır bir retina



ORHAN CEM ÇETİN, KANAMA DURMAZSA ARA
HERKES İÇİN DUVAR KAĞITLARI SERİSİNDEN, 2012

hasarı oluştu ve görememeye başladı. Hala da öyle. Keskin görüş yok, çevresel görüş var. O da flu olduğu için diyelim ki orada birinin oturduğunu görüyor ama kim olduğunu anlayamıyorsunuz. Bu seri aslında annem içindi.

Cem Akas: Fotoğrafi, birçok şekilde tasnif etmek mümkün ama yaygın kullanılan bir tanesi şu: Bir uçta tamamen kurgulanmış fotoğraf ile öteki uçta saptanmış ya da bulunmuş fotoğraf. Bir uçta Jeff Wall film seti kurar gibi seti kuruyor, yüz binlerce dolar harcanıyor bu setler için, casting yapıyor, trafiği kesiyor, belediyeden izinler alıyor. Öbür uçta da Instagram fotoğrafçılığı diyebileceğimiz, o anda orada bulunmuş olmaktan kaynaklanan, doğru anı saptamış olmaktan kaynaklanan bir fotoğrafçılık bulunuyor.

Orhan Cem Çetin: Bu fotoğrafın kendi içindeki en klasik atışmasıdır. Doğrudan fotoğraf (kurmaca fotoğraf veya an fotoğrafı) sahnelenmiş fotoğraf. Fotoğrafın asıl misyonu nedir? Teflon malzemesini bulduk ve bunu en iyi nerede kullanalım da diğer kullanımlarını yasaklayalım gibi. Fotoğraf en iyi hangi işe yarar, bu yıllarca tartışıldı. Ya biri ya öteki. AFSAD sempozyum yapmıştı belgesel fotoğrafla ilgili. Panelisttim ben de. İlk turda şunu söyledim: "Bütün fotoğraflar kurmacadır. Fotoğrafın kendisi bir manipülasyondur. Akan zamanı donduruyorsun. Renkli bir dünyayı siyah beyaz yapıyorsun. Ölçeğini değiştiriyorsun. Şuradan yada buradan çekiyorsun. Objektif değiştiriyorsun. Bizim an fotoğrafı dediğimiz fotoğraflardaki kurgu gerçeklik kurgusudur. Ayrıca, fotoğraf gerçekliği temsil etmez, ima eder. İkinci turda, bütün fotoğraflar belgeseldir," dedim. Çünkü bir şey olmadan fotoğrafını çekemiyorsun. O sahne olmalı ki fotoğrafını çekebilelim. Böyle bir sahne gerçekleşti ve böyle göründü. Neyin belgesi peki bu? Bu görünüş kurmaca, sahnelenmiş de olsa, sanatçının zihninden geçenlerin belgesi. Böyle de bakılabilir. Son noktada da ben şunu söylüyorum: bu ikisinin birbirine çok ihtiyacı var. An fotoğrafının kendi kıymetini koruyabilmesi için bir referans olması lazım. O da kurmaca fotoğraf. Ona nazaran sen doğrudan fotoğrafa bir kıymet veriyorsun. Diğer de illüzyonunu doğrudan fotoğraf sayesinde oluşturuyor. Jeff Wall bana kalırsa arada duran bir örnek. Kurmaca tarafında değil tam olarak. Çünkü örneğin yolda yürürken ama gözle bakan çift, tümüyle sahnelenmiş bir fotoğraftır ama o sahneye daha önce tanıklık etmiş, görmüştür. Bir rekonstrüksiyon yapıyor.

Cem Akas: Henri Cartier-Bresson an fotoğrafı gözükür ama bir sürü şeyi sahnelemiştir. Çocuklar siz şurada oynayın, sevgililer siz şurada öpüşün gibi.

Orhan Cem Çetin: O yüzden fotoğrafta şu günlerde öznellikten kaçınılamayacağı kabul edildi ve yükler

fotoğrafçı üzerinden, fotoğrafçının tanıklığı üzerinden, öznel durumu üzerinden yapılıyor. Magnum fotoğrafçılığı bile öyle. Alec Soth'un Niagara işi son derece kişisel bir anlatıdır. Kendi tecrübesi üzerinden balayı endüstrisini, oradaki ucuz otelleri, aşk gecelerini ve kendi yalnızlığını anlatır.

Cem Akas: Sen ne kadar takip edebiliyorsun yeniyi? Ben Instagrama girdiğimde fotoğrafçıları takip ediyorum, onların takip ettikleri fotoğrafçıları takip ediyorum. O bitmiyor hiç bir zaman. Öyle yapınca bazı modaları fark ediyorsun. Işık ile ilgili, nesne ile ilgili, renk kullanımıyla ilgili.

Orhan Cem Çetin: Bir ayağım okulda olduğu için takip edebiliyorum. 2014'te emekli oldum. Bilgi Üniversitesinde bölüm başkanıydım. Öğrencilerden çok şey öğreniyorum. Bazı hileler de yapıyorum. Konsept geliştirme dersinde ilk haftalarda öğrencilere sunum yaptırıyorum; takip ettiğiniz, beğendiğiniz bir görsel sanatçıyı beş dakika içinde anlatın diye. Tipik işlerini göster, kimden etkileneceğini onu göster ve böylelikle yepyeni sanatçılar keşfediyorum.

Cem Akas: Bizim edebiyat dünyasında "network" eskiden daha çok fazlaydı. genellikle dergiler ve yayınevleri etrafında toplanırdı yazarlar. Son on-yirmi yıldır pek öyle bir şey yok. İki üç arkadaş bir araya geliyor, sonra birisi ayrılıyor filan.

Çınar Eslek: Peki Cem, sizin fotoğrafa ilginiz nasıl başladı?

Cem Akas: Görsel sanatlara her zaman ilgim vardı. Sinema, fotoğraf, resim ve çağdaş sanatın farklı biçimlerini takip etmeye çalıştım hep. Ama kendimde hiç bir zaman o yeteneği görmedim. Benim eşim fotoğrafçı, onun fotoğraflarını konuşarak, onun takip ettiği fotoğrafçıları takip ederek fotoğrafla daha içli dışlı oldum son dönemde. Teknolojik kısmına geri dönecek olursak ben de edebiyatla fotoğrafın en çok ayrıldığı yerlerden birisi belki orası. Yazmak çok basit bir teknoloji gerektirirken fotoğrafta kullanılabilecek çok farklı araçlar var: Kamera, objektif, film, banyo, filtre, Lightbox, Photoshop...

Orhan Cem Çetin: Aynı kamera ile yapabileceğin çok farklı şeyler var.

Çınar Eslek: Kitaplarınızın ve fotoğraflarınızın adını nasıl belirliyorsunuz?

Cem Akas: Bazen kolay oluyor, yazmaya başladığımda biliyorum kitapların adını. Mesala Y'nin adını en başından beri biliyordum. Bazen o kadar kolay olmuyor, içeriden bir şey kullandığım oluyor. Bazen bir imgeye başvuruyorum, *Noktanın Kesişimleri* gibi, *Tekerleksiz Bisiklet* gibi; metnin yazmaya çalıştığı şeyi görselleştirebilecek imgeler.

Orhan Cem Çetin: Sizin metninlerinizde zekâyı çok etkileyici buluyorum. Adeta parlıyor.

Cem Akas: Öyle demeyelim! *Noktaların Kesişimleri Antolojisi* ilk çıktığında ben Boğaziçi Üniversitesi'nde öğrenciydim. Tomris Uyar'dan *Comparative Short Story* diye bir ders alıyordum. Yazmıyorduk ama Türk ve Dünya edebiyatından geniş bir yelpazede öyküler okuyup üzerinde tartışıyorduk. Dönem bitti ve benim kitabım çıktı, Tomris Hanıma hediye ettim. Sonra bana bir mektup yazdı, "Anladık çok zekisin de, bunun herkesin bilmesi gerekiyor mu?" diye. Bu algı biraz senin gibi yaptığın şeyin teknik imkanlarını düşünmekten kaynaklanıyor; o biraz oyuna yol açıyor, oyun da biraz zekâyımsı gibi gözüküyor.

Orhan Cem Çetin: Oyun zaten zekâdır. Yaptığınız dilbazlık. Şunu da söylemeliyim. Fotoğrafçılar çok iyi bir şekilde fotoğrafın teknik niteliklerini fetiş haline dönüştürebiliyorlar. Bu da başka bir tartışma konusu. Bir fotoğraf ne kadar iyi olmalıdır? Geline bir nokta var ki bazı belgesel işlerde teknik fetiş haline gelip öne geçiyor. Bir trajediden bahsediliyor, herkes ne şahane fotoğraflar diyor. Oysa büyük bir insanlık dramı, bir sefalet var görüntülerde ama izleyici "Vay be, Rönesans tablosu gibi," diye hayranlıkla izliyor. İnsanlar gördüklerine üzüleceklerine, yerlere göklere sığdıramıyorlar. O yüzden ben kendime bir kural koydum: Bir fotoğraf yalnızca gerektiği kadar iyi olmalıdır. Ne fazla ne de eksik. Benim 93'te yaptığım dijital işlerin çözünürlüğü son derece kötüdür. Çünkü imkanlar o kadardı. Ben de bunu nasıl kullanabilirim? Bu yolla neler anlatabilirim diye düşündüm. Bir şeyden kurtulamıyorsan onu abartıyorum. Diyelim ki boru geçiyor odanın orasından; onu kamufle etmeye çalışmaktansa fosforlu bir renge boya ve bir yapı haline getir. O kötü çözünürlüğü beyhude tamir etmeye çalışma, onun imkanlarını araştır. Sonuçta reklam fotoğrafçılığı yapıyordum, dört başı mamur, mükemmel tekniğe sahip fotoğraflar üretmeyi de biliyorum. Ama ben bunu her dakika kullanmak zorunda değilim. Elimdeki iş ne kadar iyi teknik istiyor? Edebiyatta da daha naif, daha minimal, daha görkemli, daha gösterişli tercihler olabilir.

Cem Akas: Edebiyat yapmak, edebiyat paralamak denen şey gibi. Çok düz anlatabileceğin, öyle anlattığında da aslında çok çarpıcı olabilecek bir şeyi süslemeye çalışmaktan kaynaklanan, edebiyat yapmayı başka bir şey zannetmekten, alengirli laf etmekten kaynaklanan bir şey. Benim yayıncı olarak okuduğum dosyalarda çok oluyor, eğer malzemenin kendisi iyiye bunları editörlük çalışması sırasında yazarıyla birlikte tartışıyoruz.



huohuorf@gmail.com

Huo soruyor

Huo Soruyor'un yeni dosyası ilham ve referansını :mentalKLINIK'in 2013 yılında gerçekleştirdiği performatif bir çiçek enstelasyonu olan *FRESHCUT*'tan alıyor. Sanatçılar Berkay Tuncay, Neslihan Başer, Irmak Canevi, SENA ve Merve Denizci davetimiz üzerine Be Flowers'ı atölye olarak kullandılar ve kendi çiçek düzenlemelerini bir araya getirdiler.

Fotoğraflar: Elif Kahveci



FRESHCUT. 2013, MAK NITE LAB @ MAK COLUMNED MAIN HALL
MAK, AUSTRIAN MUSEUM OF APPLIED ARTS/CONTEMPORARY ART
KÜRATOR: MARLIES WIRTH FLORIST: JÉRÉMY MARTIN (PARİS)
SES: ORKUN SENTÜRK & MENTALKLINIK
SALI, 26.03.2013, 20:00 FOTOĞRAF: © MAK/KATRIN WISSKIRCHE

Uzun yıllar kurumsal hayatta yer aldıktan sonra, daima hayalim olan çiçek enstelasyonu işine geçmek benim için reenkarne olmak gibi bir şey oldu. Tamamen erkek egemen sektörlerde kadın bir yönetici olarak ünlü ve zorlu markaları yönettim. Ama bugün kendi markamı, logomu yaratmak ve bambaşka bir dünyaya geçip, marka sloganımda da belirttiğim gibi "çiçeklerin 'ruh'unda kaybolmak" paha biçilemez. Ben bu markayı yaratırken sadece "Be..." dedim ve boşlukları doldurma kısmını yolumuzun kesiştiği kişilere bıraktım. Logodaki kalp ise benim bu işe koyduğum gönlümün küçük bir sembolü.

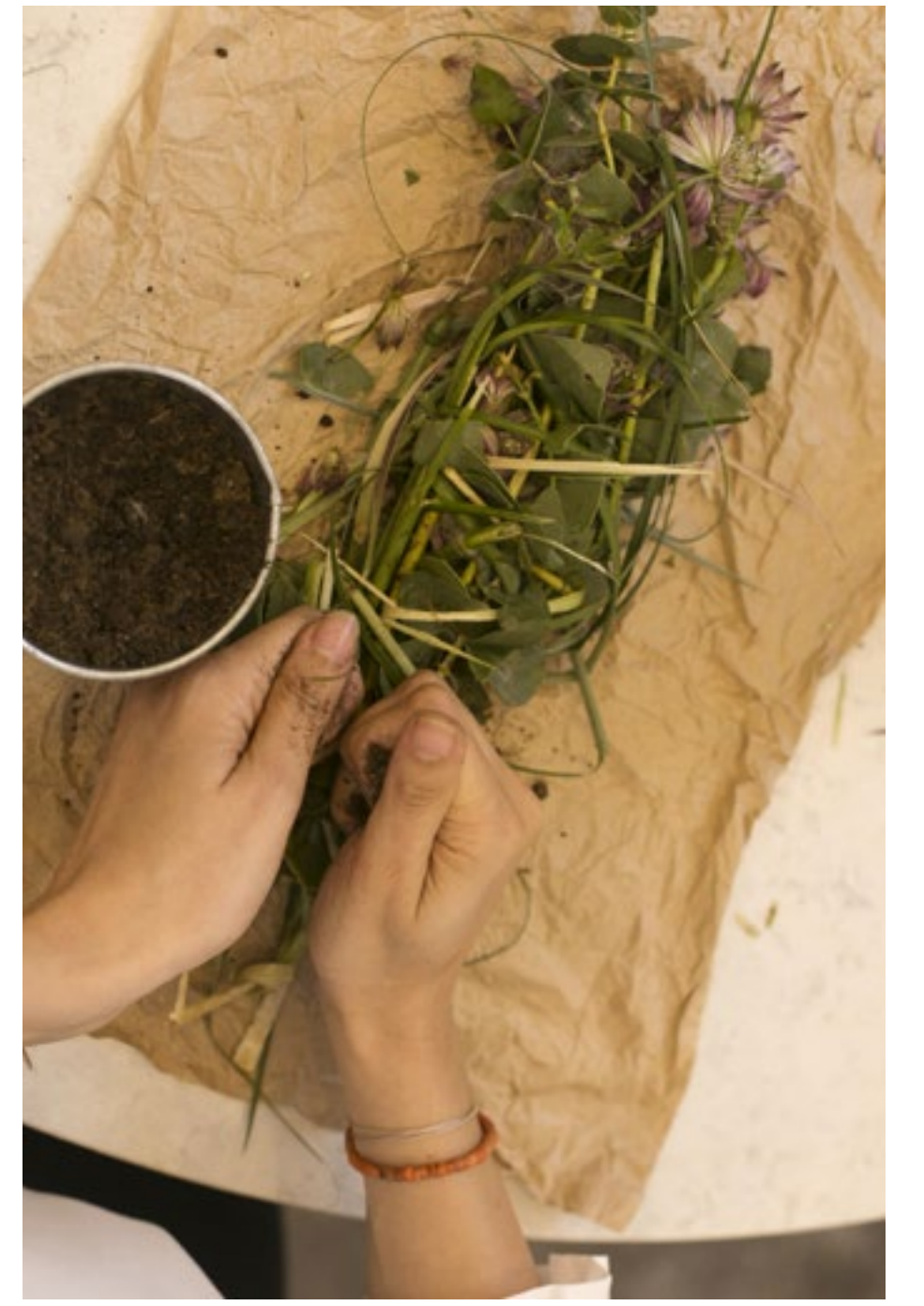
Ayşe Tuncel, Be... Flowers kurucusu





Irmak Canevi

"*Arılar Da Kafein Sever* adını verdiğim yeni bir çalışmada sabahları içtiğim kahvelerin kağıt bardaklarını kesmiş, betona batırmış ve balmumu ile kaplamıştım. Ev ve atölye atıklarından inşa ettiğim renkli yapıları dönüşüme uğramış bu yeni kaplara yerleştirdiğimde ortaya çıkan görüntü bir çiçek bahçesini andırıyordu. Bir başka proje ile ilgili olarak Japon çiçek düzenleme sanatı ikebana hakkında kafa yorduğum bir anda geldi çiçek ile üretim daveti. Zaman zaman motif, sembol, form veya dekoratif öğe olarak kullanmış olsam da çiçeğin gerçek olanına daha önce işlerimde hiç yer vermemiştim. Atılmış bir demet gülün yalnızca saplarını kullanarak taşıyıcı bir yapı inşa ettim çiçekçide önce. Gül saplarını toplu iğne ile tutuşturarak oluşturduğum bu iskelet bana daha önce kullandığım -duvara çivi çakmak suretiyle kurguladığım- grid askıları çağrıştırdı. Daha sonra diğer sanatçı arkadaşların ürettiği işlerden artan çiçek ve yaprakları bu iskeletin içine yerleştirdim. Dalların üzerine oturan veya arasına sıkıştırılmış çiçek detaylarından oluşan bol çeşitli bir seçkiye yer vermeye çalıştım. İlk bakışta tanıdık bir natürmort çalışması gibi görünmekle birlikte meselesi ölmek üzere olan doğadan arta kalanı yeniden değerlendirmek olan bir atık çiçek düzenlemesi çıkmıştı ortaya."



Neslihan Başer

"Kurduğumuz en eski ilişkilerden bir tanesi bitkilerle olandır. Fiziksel ve psikolojik olarak üzerimizdeki olumlu etkileri, bu ilişkinin devamlı olmasına sebep olmuştur. Ben de bu etkileri merkeze alarak seçimimi, bedenimizi ve ruhumuzu kısaca bizi iyileştiren özelliklere sahip olan okaliptus, pulsatilla ve astrantia çiçeklerinden yana yaptım. Çok az müdahale ederek var olanı doğal haliyle sunmak istedim. Yaratım süreci boyunca çoğunlukla dokunarak ve hissederek yakın bir ilişki kurmaya çalıştım. *FRESHCUT*'ın yarattığı kurgusal bir dünyanın karşısında doğal olanın arayışı içine girdim."



Merve Denizci

"Son olarak hazırladığım projenin önemli bir bölümü çiçek yapraklarının biçimlerinden oluşmakta. Bu organik biçimlerle oynayarak onları kendi doğalarından koparıp, yabancı bir başka biçime dönüştürmeyi amaçlıyorum. Çiçekler yapıları gereği doğadaki diğer birçok biçim gibi simetrik değildir. :mentalKLINIK'in *FRESHCUT* isimli performans çalışmasından yola çıkarak, arajmanımı olabildiğince simetrik biçimde kurgulamaya çalıştım. Böylece çiçekleri rastlantısallıktan, kendi doğal görünümlerinden uzaklaştırıp, doğalarına yabancı bir biçim elde etmeyi amaçladım."



Berkay *Tuncay*

Years ago
I was an angry young man
I'd pretend
That I was a billboard
Standing tall
By the side of the road
I fell in love
With a beautiful highway
This used to be real estate
Now it's only fields and trees
Where, where is the town
Now, it's nothing but flowers
The highways and cars
Were sacrificed for agriculture
I thought that we'd start over
But I guess I was wrong

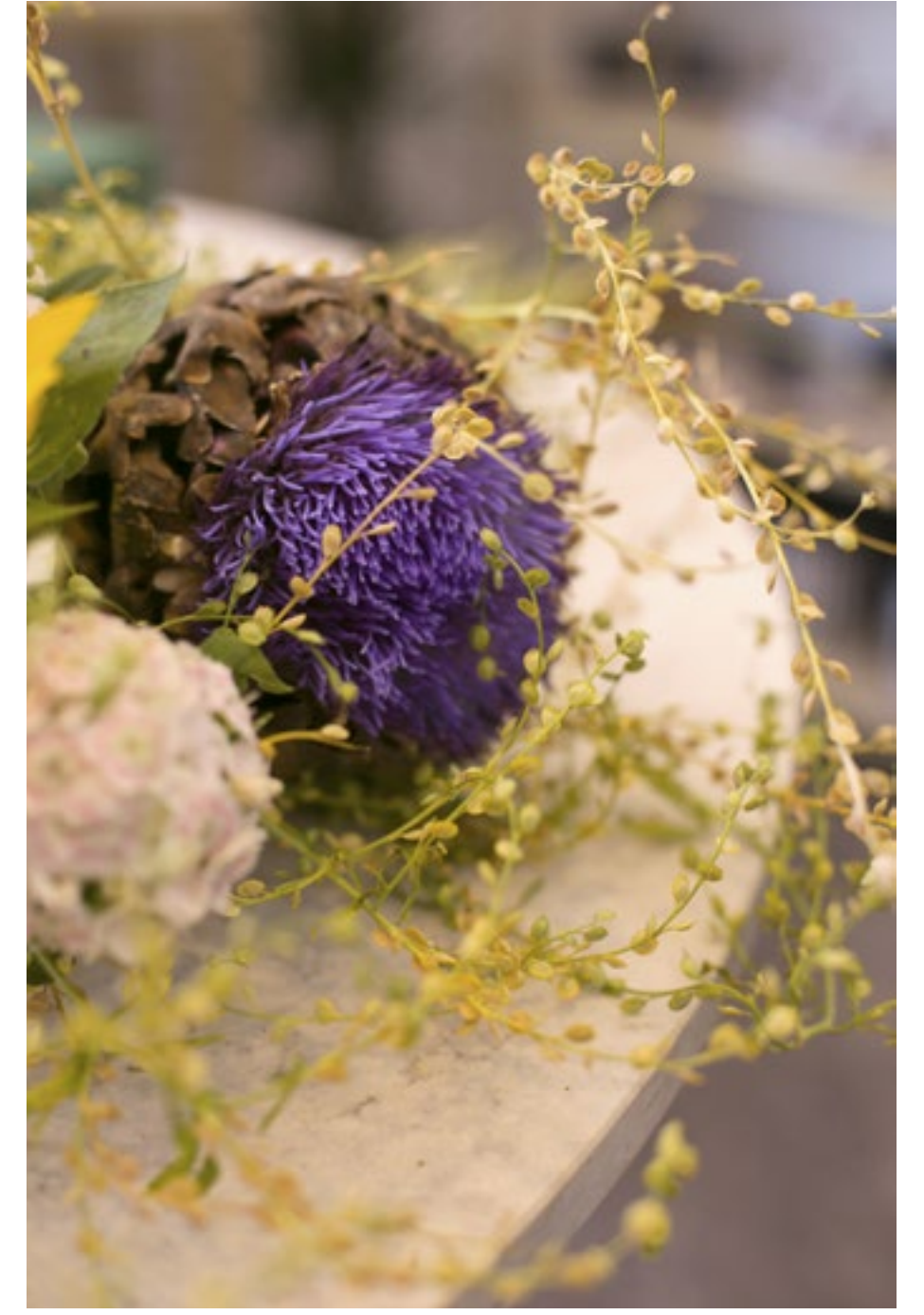
Once there were parking lots
Now it's a peaceful oasis
(you got it, you got it)

This was a Pizza Hut
Now it's all covered with daisies
(you got it, you got it)

I miss the honky tonks,
Dairy Queens, and 7-Elevens
(you got it, you got it)

And as things fell apart
Nobody paid much attention
(you got it, you got it)
...

Talking Heads - *(Nothing But) Flowers*.
(1988) Warner Bros.



SENA

"*HER DEM*. Çiçek buketlerinin size verildikten sonra suya ne eklerseniz ekleyin bir noktada solarak çöpe atılmalarını her zaman üzücü bulmuşumdur. Yaklaşık on yıl önce merak saldıgım bitki ve sebze yetiştiriciliği, beni özellikle sebzelerin tohumu kaçma dönemlerinde açtıkları çiçeklerin tadına bakmaya kurutup çaylarını içmeye ve tohumlarını yemeye başlattı. İsmini *HER DEM* taktığım buketim turp tohumları, enginar, erengül, hüsnü yusuf ve ay çiçeğinden bir araya gelmektedir. Buketin tamamı çiğ olarak tüketilebildiği gibi kurutularak demleme yöntemiyle çay olarak da bedene eklenebilir."

Bir distopya olarak İstanbul

Şehrin yeni merkezi...

Sinemalarda filminden önce süren 20 dakikalık işkencede, devasa *billboard*larda, televizyonda, sokakta, otobüste, her köşe başında karşımıza çıkan emlak, inşaat, rezidans reklamlarında hep aynı cümleyi görüyoruz, duyuyoruz: “Şehrin yeni merkezi...” Şehrin dışındaki çirkin yapılarla dolu gri renkteki yeni yerleşim alanlarının şehir merkezi olarak sunulduğu ve arsızca pazarlandığı Yeni Türkiye’de gerçeklik hızla yok edilirken bir zamanlar şehrin kültür merkezi olan tarihi Beyoğlu ilçesi de son nefesini vermek üzere...

Yazı: Hasan Cömert **Fotoğraflar:** Elif Kahveci

Bölüm 3

Ekonomi ve kültür politikalarının iç içe geçtiği son 15 yılda “şehrin yeni merkezi” olarak sunulan şehir dışındaki siteler, rezidanslar, fanusta yaşam örnekleri hızla çoğalırken şehir merkezinin artık neresi olduğunun da pek bir önemi kalmadı. Şehrin kendisini bulabilmenin mümkün olmadığı 2018 Türkiye’sinde bir zamanlar İstanbul’un kalbi olarak görülen Taksim de distopyanın kendisine dönüşmüş durumda.

3. Havalimanı Proje Alanı, Kabataş İskelesi, Maltepe Nish Adalar, Yassıada ile başladığımız; Maslak, Gültepe, Feriköy ve Fikirtepe’yle devam ettiğimiz “Bir distopya olarak İstanbul” dosyasının üçüncü bölümünde Beyoğlu bölgesini ele alıyoruz ve Taksim Meydanı, İstiklal Caddesi ve Tarlabası’ndan geriye kalanlara bakıyoruz.



İSTİKLÂL CADDESİ

#bellek #dönüşüm #kaos #toplummühendisliği

Eskiden nasıldı?

Taksim Meydanı için söylediğimiz şeylerin birçoğunu İstiklâl Caddesi için tekrar edebiliriz. Taksim Meydanı'ndan Tünel'e kadar uzayan, Türkiye'nin en önemli, tarihi ve turistik yerlerinden biri olan İstiklâl Caddesi'nde Beyoğlu'nun en eski binaları, Ahmet Hamdi Tanpınar'a, Bedri Rahmi Eyüboğlu'na ev sahipliği yapmış Narmanlı Han gibi yapılar, ülkenin en güzel ve özel sinemalarından Emek Sineması'yla birlikte Alkazar ve Sinepop gibi sinemalar, her biri yüzyıllık tarih barındıran pasajlar ve İstanbul'u İstanbul yapan yüzlerce mekan bulunuyordu. Kitapçıları, galerileri, toplumun her kesimine hitap eden eğlence mekanlarıyla sadece tarihi değil turistik, kültürel ve mimari açıdan da İstiklal Caddesi Türkiye'nin en önemli merkezlerinden biriydi. Ağaçlarla dolu caddenin tarihi dokusu da 2000'lerin başına kadar korunuyordu. Beyoğlu bölgesinde ve İstiklâl Caddesi'nde AVM bulunmuyordu.

Neden distopya?

Türkiye'nin en önemli tarihi ve kültür alanlarından birinin içi boşaltılmış oldu. İçindeki kültür varlıkları tek tek yok edildi. Şantiyeye dönüşmüş caddede yürümek bile işkence! Cadde Arap alfabeli turistik mekânlar, kebabçılar, tatlıcılar, nargileci dükkanlardan ibaret hale getirildi. Mimari açıdan uyumsuz kaotik görüntüsü iç acıttığı gibi nefes almayı da zorlaştırıyor. Taksim Meydanı'ndan Galatasaray Meydanı'na, Pera bölgesinden Tünel'e her metrekaresi gerçekliğini yitirmiş durumda. Toplum mühendisliğiyle ince ince örülen cadde estetik açıdan garabete dönmüş halde. Adım başı polis araçlarını da unutmayalım. İstiklâl Caddesi artık baştan sona tedirgin ve huzursuz edici bir alan.

Şu anda ne durumda?

İstiklâl Caddesi bugün hüviyetini kaybetmiş durumda. Sermayenin girişi ve önce soylulaştırma hamleleriyle sonrasında da politik sebeplerle kamusalığın yok edildiği Beyoğlu'nda en büyük tahribatı yaşayan yerlerden biri İstiklâl Caddesi oldu. 2005 yılında ağaçlar söküldü. Tüm itirazlara ve protestolara rağmen Demirören AVM yapıldı. Emek Sineması, Narmanlı Han gibi yerine bir şeyin koyulması mümkün olmayan yapılar korunmak yerine yıkıldı. Yüksek kira bedelleri, “zabıta baskısı” ve “masa, sandalye operasyonu” mekan sahipleri çıkmaya zorlandı. Kültür alanları ve tarihi doku yok edildi, sembolik ve tarihi önemli olan mekanların neredeyse hepsi kapatıldı. Ülkenin konjonktürü, canlı bomba eylemleri, bitmek bilmeyen çevre düzenleme çalışmalarıyla önce insanlar uzaklaştı İstiklal Caddesinden. Hem estetik açıdan hem de güvenlik zafiyeti bakımından İstiklal Caddesi kabus haline geldi. Turist ve ziyaretçi sayısı tarihinde olmadığı kadar azaldı. Son 2-3 yıldır süren altyapı ve yol çalışmaları ve delik deşik olmuş zeminyle yürünmesi imkansız bir haldeydi. Çalışmaların bitmesi ve nostaljik tramvayın tekrar çalışmasıyla toz, toprak, molozlar ortadan kalksa da şantiye görüntüsünden tam olarak kurtulmuş değil. Bugün beton yığınuna dönüştürülen İstiklâl Caddesi'ni alt üst olmuş bir tüketim merkezi olarak tanımlamak mümkün.

Yakın dünyalar:

Sadece karanlık ve kaotik dünyasıyla değil gerçeklik meselesini kurcaladığı için de *Blade Runner* (1982) ilk akla gelen örnek. John Carpenter'ın *New York'tan Kaçış*'ı (*Escape from New York*, 1981), Kathryn Bigelow'un milenyum kabusu *Tuhaf Günler*'i (*Strange Days*, 1995) ve *Star Wars* evrenindeki bazı gezegenler görsel bağlantı kurduğumuz dünyalardan bazıları. İstiklâl Caddesi'nde yürürken birbirinden farklı binlerce filmi, romanı, imgeyi, anıyı hatırlamak mümkün. O yüzden Guy Debord'un *Gösteri Toplumu*'ndaki zaman ve mekana dair zihin açıcı cümlelerine de bir kez daha bakmakta fayda var.



KAHRAMANMAR

KAHRAMANMAR
DONDURMASI

MADO
GERÇEK LEZZETLER

DONDURMA
ICE CREAM

KAHVALTI
BREAKFAST

YEMEKLER
FOOD

TATLILAR
DESSERTS

İÇECEKLER
DRINKS

MADO TERAS
MADO TERRACE

Since
1850

KAHRAMANMARAS DONDURMASI



TAKSİM MEYDANI

#distopya #bellek #sermaye #tarih #kültür #yıkım #betonsevdası

Eskiden nasıldı?

Cumhuriyet Anıtı, Talimhane, Gezi Parkı, Atatürk Kültür Merkezi... Sadece İstanbul'un değil ülkenin en önemli meydanı olan Taksim Meydanı'nın yaklaşık 300 yıllık bir geçmişi var. Bu tarihi meydanın yıllar içerisinde geçirdiği değişim bir yana son 15 yılda dönüştüğü "şey" bir yana. Bu yüzden çok geriye gitmeye, 60'lar 70'ler nostaljisi yapmaya gerek yok. Elbette 15 yıl önce de Taksim sorunsuz bir yer değildi. Kalabalığı, yorucu atmosferi, kaotik yapısı, öldürücü trafiğiyle birçok sıkıntıyı beraberinde getiriyordu. Ancak, bir meydan olarak toplumsal işlevini sürdüren, birbirinden farklı kesimlerin bir araya geldiği, herkese eşit kullanım olanağı sağlayan, nümayişlere ve etkinliklere ev sahipliği yapan, kent dokusunu taşıyan, mimari ve tarihi özelliklerini sürdürmeye devam eden, farklı seslerin duyulmasına olanak sağlayan, nefes alan, üzerindeki insanlarla var olan bir yerleşimdi Taksim. Büyük toplulukların bir araya geldiği, muhalefetin, öğrencilerin, sivil toplum kuruluşlarının, sesini duyurmak isteyen herkesin meydanıydı Taksim. Çevresindeki kültür, eğlence, ticaret alanlarıyla bağlantılı, sadece üzerinden geçilen değil üzerinde yaşanan bir alandı.

Neden distopya?

Dört bir yanı panzer ve TOMA'larla dolu, her açıdan gözetlenen, her köşe başında polis sorgusuna takılabileceğiniz bir şehir meydanı. Toplanmak, basın açıklaması yapmak, nümayiş, etkinlikler yasak. Toplumun büyük bir kesiminin dışlandığı ve toplum mühendisliğinin somut bir şekilde görülebileceği bir alan. Atatürk Kültür Merkezi'nin yerinde yıkıntılar, Topçu Kışlası projesi için dümdüz edilmeye çalışılan Gezi Parkı'nın çevresinde betondan ibaret bir alan, bir tarafı baklavacılarla sarılmış, yok edilen yeşillik yerine saksılar getirilmiş, planlanmadan ve hiçbir estetik kaygı güdülmeden yapılan çevre düzenlemesiyle üzerine ağıt yakılacak bir şehir merkezi. Şehrin dokusunu taşımayan, toplumsal işlevini kaybetmiş, şehirde yaşayanların büyük çoğunluğunun uzaklaştığı, canlılığını yitirmiş, ekonomik açıdan Arap turistler sayesinde ayakta kaldığı için tamamen turistlerin kültürüne ve yaşam standartlarına göre dönüşüm geçiren tarihi, kültürel ve mimari özelliklerini yitirmiş, görsel çekiciliği olmayan ölü bir yer artık Taksim Meydanı.

Şu anda ne durumda?

TOMA, panzer ve diğer polis araçlarıyla ablukaya alınmış, beton yığına dönüştürülmüş, yeşilden arındırılmış, yitirdiği gerçekliğin yerini saksılarla doldurmuş, her metrekaresi mezarlığı andıran bir yer artık Taksim Meydanı. Yayalaştırma projesinden beri sürekli bir düzenleme yapılmakta. Trafik yerin altına alındı ama yerin üstü beton kütesine dönüştü. Politik hamlelerle toplumun büyük bir kesimi Taksim'den uzaklaştırıldı. Taksim miting alanı olmaktan çıkarıldı. Ülkedeki ve dünyadaki konjonktür, bombalı saldırılar, yabancı turistin uzaklaşması ve kültürel dönüşümle Taksim'in kimliği hızlı bir şekilde değişti. Meydanın bu yeni hali herkesin kullanabileceği bir alan olarak tasarlanmadı sadece belli bir kesime uygun hale getirildi. Artık meydanda toplanmak yasak, anmalar yasak, keyfe göre bazı günlerde giriş çıkışlar yasak... Bağlantı yollarındaki trafik sorunu devam ediyor. Yağmur yağdığında ise devasa altyapı sorunu kendini gösteriyor!

Tarihi ve kültürel tahribat ise hızla devam ediyor. İstanbul'un simge yapılarından Atatürk Kültür Merkezi yıkıldı. Bu yıkıntının tam karşısında Taksim Cami'nin inşası devam ediyor. İktidarın güç gösterisinden en büyük zararı gören yerlerden biri Taksim Meydanı oldu. Sosyal ihtiyaçlara göre değil politik sebeplerle inşa edilen birçok yapı gibi Taksim Camii de hem mimari açıdan hem çevreye uygunluk açısından büyük tartışmaları beraberinde getirdi. Bu yaz tamamlanması beklenen caminin meydanı domine edeceğini öngörmek ise çok zor değil.

Yakın dünyalar:

1984 başta olmak üzere birçok klasik distopik hikayeyi hatırlatsa da Taksim Meydanı'nı bir şeye benzetmek çok da mümkün değil aslında. Modern şehir hayatı üzerine hikayeler bile Taksim'in şimdiki hali yanında şirin kalıyor! Diğer yandan bellek üzerinden bir anlatı kuran ve son derece kişisel bir hikaye anlatmasına rağmen Alain Resnais başyapıtı *Hiroşima Sevgilim*'in (*Hiroshima Mon Amour*) şehir, geçmiş ve gerçeklik üzerine düşündürdükleri aklımızın bir köşesinde duruyor. Jean Baudrillard'ın *Simülakrlar ve Simülasyon* kitabından pasajlar da Taksim için kullanılmayı bekliyor.





TARLABAŞI

#kentseldönüşüm #mutenalaştırma #hayaletkent “Bayılırım şu düzenli dünyaya

Eskiden nasıldı?

Tarlabası Bulvarı'nın her iki tarafında uzanan ve Dolapdere'ye doğru inen yamaçlar üzerinde kurulu bir semt. Dolapdere, Talimhane ve Kasımpaşa semtleriyle çevrili, Taksim Meydanı'na yakın bölgenin 16. yüzyıla kadar tarlalarla örtülü olmasından ötürü Tarlabası adını aldığı biliniyor. 16. Yüzyılda levantenlerin ve gayrimüslimlerin işyeri ve konutlarında çalışanların konut alanı olarak kurulan Tarlabası, 19. yüzyılın ortalarından itibaren İstanbul'un önemli yerleşim birimlerinden biri haline geldi. Cumhuriyet'in kurulması ve Ankara'nın başkent ilan edilmesiyle gözden düşen semtteki değişim Varlık Vergisi, 6-7 Eylül olayları ve göç dalgasıyla hızlandı. 1960'lardan itibaren Tarlabası iç göç ve mülkiyet yapısına bağlı olarak alt gelir gruplarının yerleştiği bir bölge oldu. Kentsel Dönüşümün başlangıcı olarak ise 1980 yılında bulvarın açılması için Tarlabası Caddesindeki tarihi yapıların yıkılması gösteriliyor. Bu tarihten sonra Tarlabası, sosyo-kültürel ve ekonomik açıdan bir çöküş yaşadı. Bakımsız, terk edilmiş binalar arttı. Şehrin estetiğini bozan görüntüler oluşmaya başladı. Birçok mimar, tarihçi ve şehir planlamacısına göre bölgenin yenilenmesi, düzenlenmesi, yapıların restore edilmesi gerekiyordu. Ancak Tarlabası için “yenileme” adı altında yıkım kararı çıktı. 2006'da yürürlüğe giren Bakanlar Kurulu kararıyla; Beyoğlu Kentsel SİT Alanı içerisinde kalan, binlerce insanın yaşadığı 20 bin metrekarelik alan -koruma altına alınan binalar da dahil- yenileme alanı ilan edildi. Yenileme alanı ilanından sonra aynı alan “acele kamulaştırma” kapsamına da alındı. Tüm itirazlara rağmen Tarlabası'nda dokuz adada kentsel dönüşüm projesine onay verildi.

Neden distopya?

Merkezden şehir dışına kaydırılan hayatlar, boşaltılan ve yeniden kurulan yapay yaşam alanı! Tarlabası'nda yaşayan insanlar dağ başında, şehrin dışında toplu konutlara yerleştirildi. Mahalle hayatına alışmış insanlar izole bir hayatın içine mahkum edildi. Onlardan geriye kalan semt ise yıkık bir şantiye alanına çevrildi. Bulvardan geçerken dev reklam panolarından Tarlabası'nı görmek bile mümkün değil. Artık Tarlabası bir proje alanı. Mutenalaştırılarak çehresi değiştirilecek, yüksek fiyatlarla satışa çıkarılacak dairelerle bambaşka bir yer haline getirilecek. Şu andaki hali de planlanan projenin kendisi de aynı derecede korkutucu.

Şu anda ne durumda?

Proje yüzünden tarihi eserler korunamadı. Osmanlı mimarisinin izleri yok edildi. Tarlabası'nın sıra evleri yıkıldı. Bir labirent oluşturan sokak ve caddeler kimliğini ve bütün rengini kaybetti. Bölgenin taşıdığı tarihi ve kültürel miras tuzla buz oldu. Tarlabası'nda yaşayanlar zorla evlerinden çıkarıldı. Binalar boşaltıldı. İnsanlar dirense de yıkım başladı ve zorla çıkarıldılar. Mimarlar Odası'nın açtığı dava 2017 yılında sonuçlandı. İstanbul 3. İdare Mahkemesi projeyle ilgili iptal kararı verdi. Kararda yenileme projesinin “planlama esaslarına, kamu yararına ve hukuka” aykırı olduğu belirtildi. Buna rağmen “Tarlabası Küllerinden Doğuyor” sloganıyla Tarlabası hayalet semte dönüştürülmüş oldu.

Yakın dünyalar:

Önce meseleyi daha iyi anlamak için Henri Lefebvre'nin *Kentsel Devrim* kitabına bakmakta fayda var. Sonrasında Kleber Mendonça Filho'nun ülkesi Brezilya'da kentsel dönüşümü konu alan ve sözünü sakınmayan filmi *Aquarius*'u (2016) izlemek zihin açıcı olabilir. Ve sonrasında dünyanın sonu hikayeleri: Richard Matheson'ın *Ben Efsaneyim* kitabı ve aynı ürpertici atmosferi perdeye getiren *The Omega Man* (1971) ile *The Quiet Earth* (1985), *28 Gün Sonra* (*28 Days Later*, 2002) ve *28 Hafta Sonra* (*28 Weeks Later*, 2007) aklımızdan ilk geçen eserler.



Hikayeler başlatmak *Stephen Chambers*

İngiliz çağdaş sanatçı ve Londra Kraliyet Sanat Akademisi üyesi Stephen Chambers, baskı resim ve yağlı boyalarında tarihin çeşitli dönemlerinden ödünç aldığı nüvelerle yeni hikayeler başlatıyor. Erken Dönem Rönesans resminin etkileriyle dolu; haritalar, bilim-kurgu kitapları, dans ve hatta gastronomiyle kesişen, yeniliklere ve iş birliklerine açık pratiğiyle üretmeye devam eden Chambers geçtiğimiz günlerde İstanbul'daydı

Yazı: Özge Yılmaz Fotoğraf: Elif Kahveci





STEPHEN CHAMBERS, DUKE OF SILENT MOUNTAINS, PANO
ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 48X39CM, 2016-17, FS@SCSTUDIO



(ÜST SAĞ) STEPHEN CHAMBERS, STATE OF THE NATION 2&3, KETEN
BEZİ ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 160X210 CM, 2016&2017, FS@SCSTUDIO
(ÜST SOL) STEPHEN CHAMBERS, THE TALKING TREES OF ENGLAND-
THE HIGH COURT JUDGE, ÜÇ KATMANLI GRAVÜR BASKI 33X28 CM
2018 FS@SCSTUDIO SANJU MATHEW AT NUTMEG EDITIONS (LONDRA)
TARAFINDAN BASILIP SANATÇI TARAFINDAN YAYIMLANMIŞTIR

Üretimlerinizi yakından incelediğimizde, göç ve coğrafya temalarının baskın olduğunu görüyoruz. Örneğin *The Big Country* adlı baskı resim kompozisyonunuzda, William Wyler'ın *Big Country* adlı *western* filminden esinlenilmişti. Venedik'te gerçekleştirdiğiniz *The Court of Redonda* ise Redonda Krallığı ile ilgiliydi. Bu yüzden size coğrafi yaşam alanları ve göçün pratiğinizdeki yerini sormak istiyorum.

İnsanların yerküre üzerindeki hareketleri ve göç konularına büyük ilğim var. Aslında *The Big Country*'de başlıkta Wyler'ın filminden esinlenmiştim ve film 19. yüzyıl Batı Amerikasıyla ilgiliydi ama işler doğrudan filmle alakalı değildi. O seri, Louis ve Clark'ın günlüklerinin ilhamıyla başladı. Batı Amerika'nın bilinmeyen bölgelerinin haritasını çıkarmak için yola çıkarak bir ilk gerçekleştiren iki genç East Coast'lu, seyahatleri ve keşifleri hakkında günlükler tutmuşlardı. Hareket ve göç söz konusu olduğunda denkleme haritalar da giriyor tabii. Ve hem *The Big Country* hem de *The Court of Redonda* aslında bir çeşit harita. *The Big Country*'deki figürler kara parçalarını simgeliyor. Biri Avrupa, biri Asya, biri Çin biri de Avustralasya... Böyle devam ediyor. Yani büyük göçlerin başları ve sonları.

Redonda ise gerçek bir ada olduğu için *The Court of Redonda* serisi biraz daha karışık ama hiç bitki örtüsü olmadığı için kimsenin yaşamadığı bir ada, hiçbir doğal kaynağı yok ve sanırım gidilmesi oldukça zor. Bu işlevsiz adanın etrafında uydurulmuş hikayeler inşa edildi; fakat bu hikayelerden bazıları da gerçek. 19. yüzyılın sonlarına doğru, Matthew Dowdy Shiell adlı İngiliz bir denizci, adada başka kimseyi bulamayınca kendini kral ilan etti ve sonra bu krallığı havalı bir bilim-kurgu yazarı olan oğluna yani M. P. Shiel'a aktardı. Ve bu zamanla böyle devam etti. Ben bu hikayeyi, kendi maiyetinin hayran olduğu insanlardan oluşması şartıyla kral olmayı kabul eden İspanyol yazar Javier Marias sayesinde öğrendim. Marias, Francis Ford Coppola, Pablo Almodovar, Umberto Eco gibi oldukça ünlü isimleri maiyeti olarak seçmişti. Yani bir yok-ülke ama yine de var. Sanatçılar, aktörler ve şairler gibi insanlar tarafından yönetilip üretilen farklı bir toplum fikri hoşuma gidiyor.

The Big Country serisi, İstanbul'da bulunan Pera Müzesi'nde 2014'de düzenlediğiniz *The Big Country and Other Stories* başlıklı sergide İstanbul izleyicisiyle buluşmuştu. Bu baskı serisi, boyutuyla da önemli bir noktada duruyor. Yapım sürecini konuşabilir miyiz?

Açıkçası kimsenin bunu ölçtüğünü sanmıyorum ama *The Big Country*'yi hep yapılmış en büyük baskı resim olarak nitelendirdim. 15 bölüm ve 78 birimden oluşuyor. İmgelerin bir yerden başka bir yere gidişi tabii ki odak nokta. Ve farklı yerleşimlerle farklı kısa hikayeler yaratılabilir. Birimlerin ayrı ayrı hareket edebilmesi büyük bir esneklik çünkü diğer türlü büyük bir 'beyaz fil' olurdu bu iş. 'Beyaz fil', oldukça egzotik, beyaz bir fil gibi nadir görülen bir hediyeye denir. Yani eğer bir fili hediye olarak verirsiniz oldukça nadir bir hediye olurdu, ama sonra birkaç probleminiz olabilir.

Anlıyorum, nereye koyabilirsiniz ki?

Kesinlikle! *The Big Country*, sergilendiği her yerde başka bir düzenlemeyle sunuluyor. İlk kez 2012'de Londra'da sergilendi. Burada Pera Müzesi'nde gösterildiğinde yine farklı bir düzenleme vardı. Şimdi de İngiltere'nin güneyinde bir müzede gösterimde.

Black Paintings ve *12 Flemish Proverbs* serilerinizin William Blake ve Bruegel'den ilhamla üretildi. Kendinizi bir 'hikaye anlatıcısı' olarak görmediğinizi biliyorum fakat başka sanatçılar ve onların eserleriyle kendi pratiğinizi birleştirerek bir tür anlatı yarattığınızı düşünüyorum.

Hikayeleri başlattığımı düşünüyorum, başlarını sunuyorum izleyicilere. Tam bir hikaye yaratmıyorum ve sonunun ne olacağını bilmiyorum ama onlara başlama imkanı veriyorum. İşlerime kesinlikle naratif özellikleri dahil ediyorum ama ortaya bir sonuç koymuyorum. *Black Paintings* ve *12 Flemish Proverbs*'i tutkunu olduğum sanatçılar ve eserleriyle diyalogum olarak görüyorum.

Erken Rönesans resmine özel bir ilginiz var ve hatta bir dönem Roma'da yaşadınız. Bu ilişki üzerine konuşabilir miyiz?

Ben öğrenciyken hocalarımın bazıları İtalya'ya gitmenin iyi bir fikir olabileceğini düşündü çünkü daha önce hiç yurt dışına çıkmamıştım. Sonra Roma'da yaşamaya

gittim ve özellikle de Erken Rönesans resmini çok sofistike buldum, çok etkilenmiştim.

Çalışmalarınızda yüzeysel bir perspektif kullanıyorsunuz ve bu bana, bahsettiğiniz Erken Dönem Rönesans resimlerini çağırıştırıyor, ama İstanbul'la da ilişkilendiriyorum bir şekilde çünkü Giotto için Bizans döneminin çok önemli bir ilham kaynağı olduğunu biliyoruz. Dolayısıyla bu ilişkiler ağında sizin pratiğinizle Bizans dönemi arasında da bir köprü kuruyorum ister istemez. Birleşik Krallık içinse çok da tanıdık bir tavır değil bu.

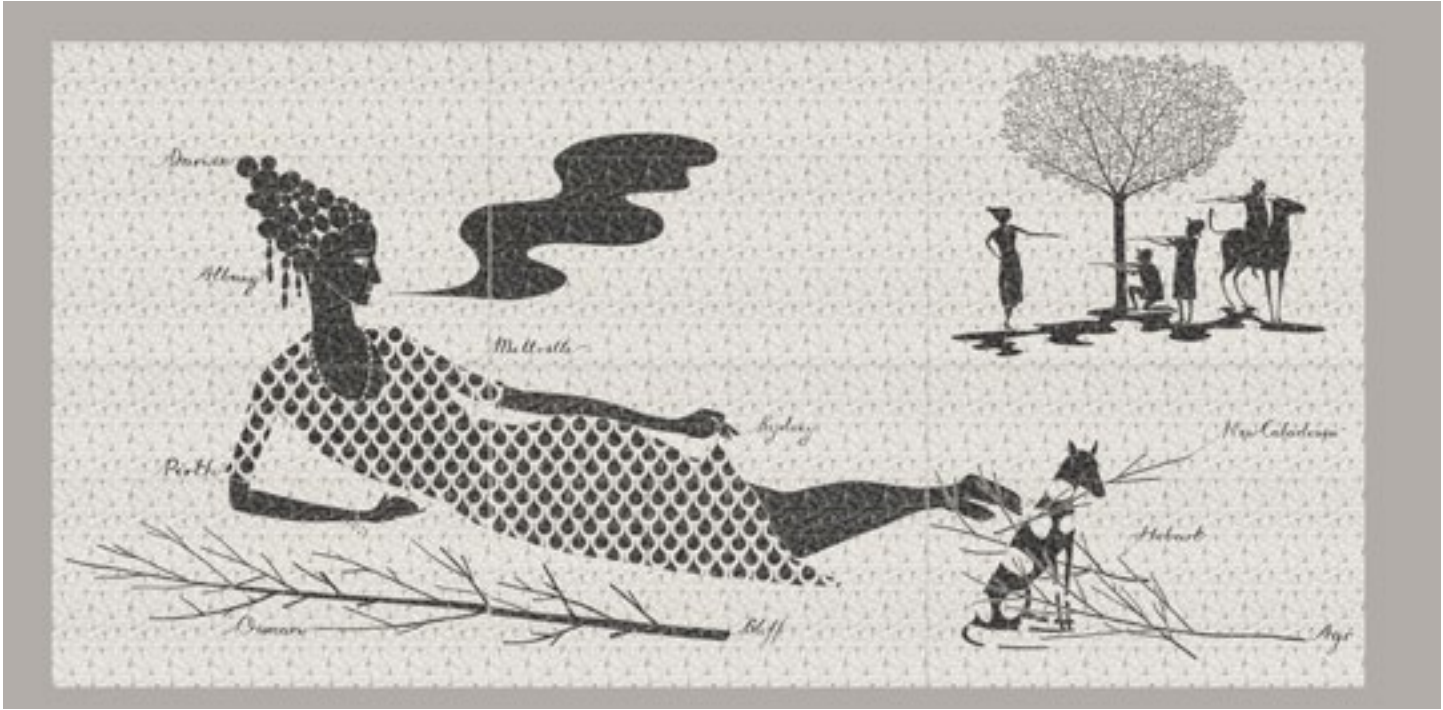
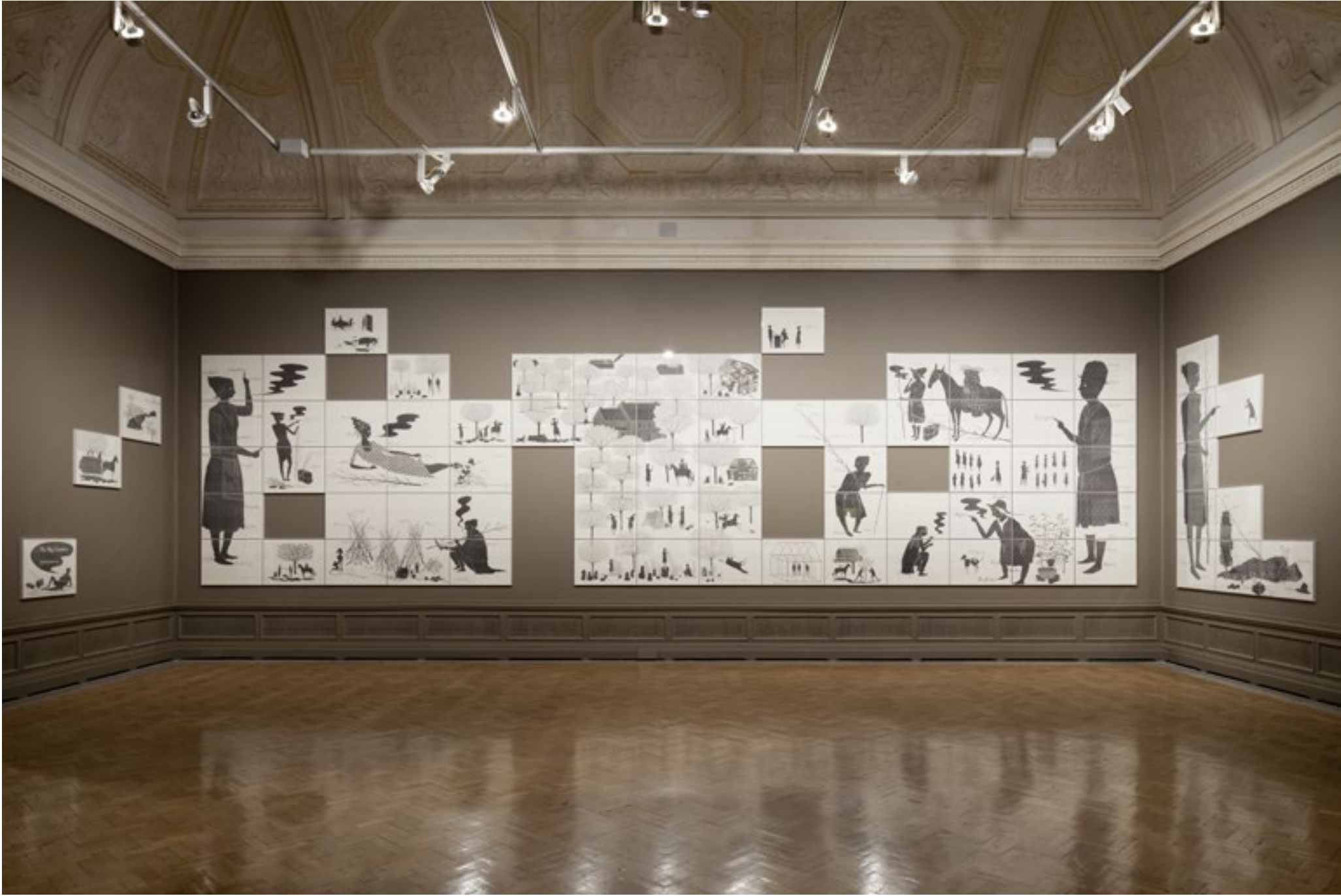
Kesinlikle haklısınız! Bana göre perspektif oldukça basit bir şey ve çalışmalarındaki perspektif neredeyse okul çocuğu seviyesinde bir çizime dayanıyor. Bu benim kendi kafamı karıştırmaktan kaçınma şeklim. Öğrencilik yıllarımdan itibaren, figürleri ve diğer öğeleri resimlerime katarken gölgelerle, arka planla ne yapacağımı çok da bilmiyordum, daha doğrusu bunun üzerine çok düşünmüyordum. Ve söz konusu bu boş, açık alan epey de yer tutuyordu çalışmalarında. Nihayetinde bu alan renk olarak kendini gösterdi. İngiltere veya başka bir yerdeki herhangi bir resim ekoluna uyduğumu sanmıyorum tabii.

Bahsettiğimiz perspektif, bir noktadan minyatüre de bağlanıyor tabii.

Evet, Hindistan'a hiç gitmedim ama Hint minyatür resimlerine derin bir sevgim var ve kesinlikle bazı işlerim renk kombinasyonlarını Hint resim ve minyatürlerinden almıştı.

Hem baskı resim hem de resim yapıyorsunuz. Bir fi-kirle işe başladığınızda, medyumu nasıl seçiyorsunuz?

Sanırım ilk önce bir fikrim oluyor ve bunu yapmanın en iyi şekline karar veriyorum, genellikle resim tek başıma tamamladığım bir süreç oluyor ama baskıları uzman baskıcılarla yapıyorum. Baskı atölyesinde, resim atölyemde durduğumdan daha az duruyorum ve resim atölyemde olduğum zaman istediğim kadar uzun çalışabiliyorum çünkü tamamen bana ait. Ama eğer baskı resim ustalarıyla çalışıyorsam belirli bir zamanım var ve başka bir hızda ve oranda çalışmak durumundayım. Bazı resimlerim oldukça büyük oluyor ancak *The Big Country* dışında baskılarım genellikle küçük boyutlu ve farklı bir hızda üretiliyor.



STEPHEN CHAMBERS, THE BIG COUNTRY (LONDRA, THE ROYAL ACADEMY OF ARTS YERLEŞTİRME GÖRÜNTÜSÜ) HER YAPRAK 56 X 76 CM; BÜTÜNÜ 4 X 15 M, 2012, PETER ABRAHAMS, KIP GRESHAM TARAFINDAN THE PRINTSTUDIO (CAMBRIDGE) BASILIP SANATÇI TARAFINDAN YAYIMLANMIŞTIR.



Tabii baskı resimde birden çok atölye ve ustayla çalışıyorum.

Nev-i şahsına münhasır olduğu kadar diyaloga ve işbirliklerine de açık çalışmalarınız. Örneğin şair Jack Jouet ve Londra'nın en önemli restoranlarından Moro'nun sahipleriyle sanatçı kitapları hazırladınız. Bize bu projelerden bahsedebilir misiniz?

Jack Jouet'yle olan kitabın adı *Sord Vando Voo-Vo* idi ve Fransa'da basılmıştı. İngiliz kökenli ama Fransa'da yaşayan bir yayıncı tarafından. Biliyorsunuz orada ciddi bir sanatçı kitabı geleneği var. Kitapta Jack Jouet'nin beş şiirine karşılık gelen beş resim var. Jouet Fransız, ben İngilizim ama şiirler *Tarzan*'ın yazarı Edgar Rice Burroughs'un hikayedeki maymunlar için icat ettiği *Mangani* dilinde yazılmıştı. Tabii şiirleri benim için İngilizce'ye çevirdiler ama bu tamamen farklı bir çalışma şekliydi. Çok zevk aldığım bir işbirliğiydi fakat aynı zamanda bir kitap olduğu için bilgiyi nasıl sunduğunuz problemi de var, çünkü her şeyi aynı anda görebildiğiniz düz platformlarla çalışmaya alışık olduğum için sayfaları çevirmek yerine hepsinin aynı anda görülebilmesini istedim ve bunu gerçekleştirdik. Açıldığında beş-altı metreyi buluyor. Buna Leporello deniyor.

Ardından aynı yayıncıdan yeni bir teklif geldi ve bu defa Londra'daki Moro adlı restoranın işletmecisiyle çalışmak istedim. Londra restoranları birbirlerinden oldukça farklıdır. Bu restoran İspanyol ve Kuzey Afrika mutfağı üzerine uzmanlaşmıştı ve burayı işleten çift bana oldukça yakın oturuyordu. Henüz onları tanımıyor olsam da kapılarına dayanıp zili çaldım. Benim deli olduğumu düşündüler sanırım. Tanışmamızın ardından restoranın imzası olan yedi yemeğe karşılık gelen yedi resim yaptım ve *Long Feast* adlı kitabı gerçekleştirdik. Kitabın tanıtımı için da büyük bir ziyafet verildi restoranda.

Disiplinlerarası üretiminize tiyatro ve modern dans dekoru alanlarını da katmışsınız. Yeni sahne tasarımı projeleriniz var mı?

Hepsi çok eksantrik projelerdi, sonuncusu 2001'deydi sanırım. Eğer teklif gelse büyük ihtimalle yine yaparım. İlgi çekici fikirlerle oynamayı seviyorum. Nihayetinde ben bir sahne tasarımcısı değilim ama bir sahne yaratmak için clinize Covent Garden'in verilmesi oldukça heyecan verici. Tabii bu biraz da benim çalışmalarımı seven koreograf ve bestecilerle yollarımızın kesişmesiyle ilgili. Çağdaş dans her zaman farklı sanatçıların katkıda bulunabileceği çok açık ve bir alan.

Kraliyet Sanat Akademisi'nin bir üyesisiniz. Bir kraliyet akademisiyeni olarak günümüz sanat dünyası hakkında ne düşünüyorsunuz?

Kraliyet Akademisi'nin bir üyesi olduğumdan bu yana akademi bir hayli değişti. Britanya'yı çağdaş sanatçılar açısından gözde bir yer olarak görmeye başladı sanırım. Evet Londra çağdaş sanat için önemli bir merkez oldu artık ama bazen şöyle düşünüyorum; biliyorsunuz birçok çağdaş sanatçı sanatsal açıdan oldukça muhafazakar ve Londra böylesine bir merkez olduğu için bir çeşit korku var hepsinde. New York'ta şubeleri olan galerilerin

Londra'da da yerleri var ve Hong Kong veya Şangay'da da belki... Böyle bir merkez... Tabii küratörün gücüyle de alakalı. Bazen yanlış şeyi söylemenin tedirginliğini bile görebiliyorsunuz sanatçılarda. Oysaki ben hep beklenmedik veya alışılmadık şeyi söyleyen insanlara ilgi duymuşumdur. Bence bu beklenmedik şeyleri söyleme durumunun artması ve özellikle de Londra'daki sanatçıların risk almaya başlamaları gerekiyor. Taze fikirler ve özgünlük bence en ilgi çekici olan şey ve eğer bu yoksa yapacak bir şey yok... Radikal ve özgün şeyler üreten genç sanatçıların biraz dışarıda bırakıldığını düşünüyorum. Bahsettiğim radikallik medyum ya da teknikle alakalı olmak zorunda değil bu arada. Geleneksel yollar da kullanılsa işleri birbirinden ayıran şeyler fikirlerdir ve insanlar risk almaya hazır olmalı diye düşünüyorum. Ben çok uzun süre öncesinden beri hiçbir zaman doğru zamanda ve doğru yerde olamayacağımı biliyordum. Bu yüzden sadece yapmak istediğim şeyleri yapmaya başladım ve uzun zamandır yaptığım da bu...

Göç, coğrafya ve insan hikayelerine kuvvetli bir ilgisi olan bir sanatçı olarak, Brexit konusundaki düşünceleriniz nedir?

Brexit gerçek bir felaket! Bence bu oran, birazı yabancı düşmanlarından, birazı da mecliste temsil edildiğine inanmayan insanların verdiği tepki oylarından kaynaklanıyor -ki onlar da bundan en çok etkilenecek grup-. İnsanlar Britanya'nın başarılı, müreffeh bir ülke olduğunu düşünüyor -ki bu da bazı noktalarda doğru- ama İngiltere'nin güneydoğusuna doğru öyle yerler var ki, Avrupa'nın en fakir yerlerinden. Bu bölgeler Avrupa desteğiyle ayakta duruyor ve Brexit için oy veren insanlar bunlar oldular. Acı çekenler de onlar olacaklar. Giderek kutuplaşan bir dünyada yaşıyoruz. İşbirliği, buradan çıkış gibi gözüküyor bana, ileri gitmenin bir yolu. Kendisine gereğinden fazla önem veren küçük bir ulusa dönüşmek, bana fazlasıyla naif geliyor. En sonunda ne olacağını çok merak ediyorum. Britanya'yı tamamen dışlamak imkansız. Ama birçok imkanlarını kaybedecekler. Bu yüzden birçok şeyi bu imkanlar veya avantajlar olmadan gerçekleştirmek zorunda kalacaklar. Ben bir ekonomik felaket ve sosyal trajedi olacaktım gibi hissediyorum.

Bu olayın kültürel veya sanatsal sonuçları da olacağını düşünüyor musunuz?

Tabii ki. Gerek Britanya gerekse Avrupa'daki bilim insanları, öğrenciler, sanatçılar ve uzmanlar için engeller yaratacak bu durum. Yani Londra çeşitliliği çok sever. Tüm dünya Londra'nın içinde ve bunun bir avantaj olduğuna kesinlikle inanıyorum. Bu göçler İngiltere için çok yarardı ve ne yazık ki artık buna son verilecek. 1970'lerde İngiltere'de büyüme anılarımdaki tatsız, dar görüşlü ülke artık çok daha toleranslı ve açık görüşlü. Londra'da yaşıyorum ve Londra'da doğdum. Londra ve İskoçya, Britanya'nın geri kalanından çok daha farklı iki yer ve bence İskoç politikası, İngilizlerinkinden çok daha ilginç. Londra kozmopolit bir yer ve çeşitlilik de sadece herkes orada olduğu için işe yarıyor. Bekleyip göreceğiz ama İngilizler konusunda büyük şüphelerim var.

Şu ara Londra'da *Art Meets Craft* adlı üçlü bir seride yer alıyorsunuz Anthony Bryant ve Melanie Georgacopoulos ile. Diğer güncel projeleriniz neler?

Şu aralar büyük protesto resimleri yapıyorum. *Blowing Up Parliament* adlı bir seri üzerine çalışıyorum. Biraz tarihle oynuyorum çünkü 17. yüzyılda parlamentoyu gerçekten havaya uçurmuşlardı. Genelde oldukça ciddi politik resimler yapıyorum ama şu ara biraz mizah da ekliyorum. Politik resimler yapmanın şöyle bir tehlikesi var aslında, tahmin edersiniz ki çok uç politik görüşlerim yok, son derece hümanist görüşlerim var. O zaman da yaptığınız politik resimlere sizinle benzer görüşte olan çok sayıda insan yakınlık hissediyor ve hem öngörülebilir bir hale geliyor çalışmalarınız hem de risk almamış oluyorsunuz. Buna çok dikkat ediyorum.

Son Venedik Bineali'nde paralel etkinlik olarak gerçekleştiren sergimde *Court of Redonda* serisiyle birlikte Brexit'le ilgili üç büyük boy resmim vardı. Bunlar bir adamın bir attan düşmesinin üç evresi üzerineydi. İlk referandum olacağını ilan ettikten hemen sonra yapılmıştı. İkincisi ise referandumun arifesinde, üçüncüsü de sonuçlar açıklandıktan sonra. Üçüncüyü yapmak için referandumun sonuçlanmasını beklemiştim. At binicisinin düştüğünü mü attı mı kaldığını görmek için bekledim. At İngilizler için önemlidir. İspanya ve İtalya'da dini resimlerin yapıldığı dönemde Britanya'da at binen aristokratlar resmedilirdi. Tabii Paolo Uccello tarafından 16. yüzyılda Floransa'da resmedilmiş *Battaglia di San Romano* adlı üç resim olduğunun farkındaydım. O resimlerde de atların belli rolleri vardı. Şu an o resimlerden biri Londra'da, biri Paris'te, diğeri ise Floransa'da ve ben Londra'daki Kraliyet Akademisi'ne normalde olması gerektiği gibi, üç resmi bir araya getirip bir sergi yapmalarını önerdim. Bu sergi oldukça popüler olabilirdi ve Avrupa işbirliğinin gerçek bir simgesi olurdu. Ama tabii ki kurumlar bu resimleri ödünç vermek istemiyor.

Şu sıra Londra'da bahsettiğiniz galeri sergisi devam ediyor. Orada küçük boyutlu yeni resimlerim var, bir de *Throwing a Boot at the President* adlı bir çalışmam. Çıkış noktam George W. Bush'un Irak'ta bir basın konferansı verirken Ortadoğulu bir gazetecinin ayakkabılarını çıkartıp ona fırlatması ve Bush'un suratındaki ifade. Bunun ne olduğuna veya ne anlama geldiğinde dair hiçbir fikri yoktu. Ve bugün resimlerde Bush değil ayakkabıyı fırlatan adamı resmediyor sanatçılar. Bu da benim lafın tamamını söylemeden, söylemek istediğimi dile getirme şeklim. *Art Meets Craft*'ta alan yetersizliği sebebiyle bu seriden sadece bir iş var ve serinin tamamını yakın gelecekte başka bir alanda sergileyeceğim.

Biraz klişe bir soruya bileirelim. İstanbul'u daha önce de sıklıkla ziyaret ettiniz. Bu şehirle nasıl bir ilişkiniz var?

İstanbul'u gerçekten seviyorum ve burada dostlarım var. Bazen tanıştığım İstanbullular bana iğrenç bir şehir olduğunu söylüyorlar ama yanlıklarını düşünüyorum. Burasıyla ilgili en çok sevdiğim şeyse, sanata karşı olan heves. Bu bana büyük bir iyimserlik veriyor.



DOKUMACI
KALAHARI



TO BREAK THE RULES,
YOU MUST FIRST MASTER
THEM.

KURALLARI YIKMAK İÇİN ONLARA HÜKMETMELİSİNİZ. JOUX VADİSİ YÜZYILLAR BOYUNCA ZORLU VE ACIMASIZ BİR ORTAM OLUŞTURDU VE 1875 YILINDAN BU YANA LE BRASSUS KASABASINDA AUDEMARS PIGUET'YE EV SAHİPLİĞİ YAPTI. İLK SAATÇİLER BURADA DOĞANIN GÜCÜNE DUYDUKLARI HAYRANLIKLA USTALIKLARINI GELİŞTİRDİLER VE SUNDUKLARI KOMPLİKE MEKANİZMALAR İLE ONUN GİZEMİNİ ÇÖZMEYOLUNDA EMİN ADIMLARLA İLERLEDİLER. İŞTE BU ÖNCÜ RUH, BUGÜN HALA YÜKSEK SAATÇİLİĞİN GELENEKLERİNE SADIK, SAĞLAM ADIMLARLA İLERLEMİYİZ KONUSUNDA BİZE İLHAM KAYNAĞI OLUYOR.



ROYAL OAK
OFFSHORE
KRONOGRAF
PEMBE ALTIN

AUDEMARS PIGUET
Le Brassus

PROUD
PARTNER
OF

Art | Basel